



Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet négy évtized után is küldetésének tekinti a művészettörténet-írás mint tudomány minden ágának művelését (képzőművészet-történet, építészet- és iparművészet-történet, fotótörténet és -elmélet, művészetelmélet, művészetkritika stb.). Együttműködni kíván a különböző történet- és társadalomtudományokkal (filozófiával és esztétikával, szociológiával, pszichológiával, kultúratudománnyal, vizuális antropológiával, hermeneutikával, vizuális tanulmányokkal, képtudománnyal), a természettudományokkal, az oktatással és a neveléssel. Egy korszerű folyóiratnak ezt a széles körű érdeklődést úgy kell kifejeznie, hogy a művészettörténethez mint alaptudományhoz hű maradjon, de ne tévessze szem elől a kor és a társadalom követelményeit, amelyekre a kortárs művészettel szimbiózisban kell válaszolnia.

(Beke László)



ars hungarica

37. évfolyam 2011

ú j f o l y a m

Az MTA
Művészettörténeti
Kutatóintézet
folyóirata

Intézetünk negyvenéves

E számunk szerzői:

Beke László

Galavics Géza

Kerny Terézia

Marosi Ernő

Pataki Gábor

Sisa József

Szentesi Edit

Tudományos tanácsadók

Dávid Ferenc
Galavics Géza
Marosi Ernő
Tímár Árpád
Végh János

Szerkesztőbizottság

András Edit
Andrási Gábor
Beke László (főszerkesztő)
Gellér Katalin
Kerny Terézia
Pataki Gábor
Pócs Dániel
Sisa József

E számunk szerkesztői

Kerny Terézia
Pataki Gábor

Olvasószerkesztő

Schmal Alexandra

Angol rezümék

Szegedy–Maszák Zsuzsanna

A szerkesztőség elektronikus postacíme: redact@arthist.mta.hu
HU ISSN 0133–1531



Argumentum Kiadja az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet és az Argumentum Kiadó Kft.

Felelős kiadó Beke László és Láng József
Lapterv: Schmal Károly
Tördelés: Hodosi Mária
Nyomta és kötötte az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme

nka A lap megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatja
Nemzeti Kulturális Alap

Előfizethető a Magyar Posta Zrt. Hírlap Üzletágánál (1089 Budapest, Orczy tér 1.), valamint (könyvtárak részére) a Könyvtárel-látó Nonprofit Kft.–nél (1134 Budapest, Váci út 19.). Példányonként megvásárolható az Argumentum Kiadóban (1085 Budapest, Mária u. 46.). Külföldön terjeszti a Batthyány Kultur–Press Kft. (H–1014 Budapest, Szentháromság tér 6.)
Egy szám ára 1500 Ft, előfizetés 1 évre (4 szám) 6000 Ft.

Következő számaink témái:
Fülep Lajos
A „hosszú hatvanas évek”
Bogyay Tamás és a magyar középkorkutatás
Paradigmaváltás a reneszánszkutatásban

Tanulmányokat elektronikus úton várunk a következő címre: redact@arthist.mta.hu

A főszövegre vonatkozó adatok
A kéziratot Times New Roman betűtípusban, „rtf” formátumban kérjük leadni csak a legszük-ségesebb formázásokkal (kurzív stb.). Maximum 30 000 leütésnyi terjedelmű szövegeket várunk.

Képek
Színes vagy fekete–fehér képeket jpg formátumban, legalább 300 dpi felbontásban várunk adathordozón vagy e–mailben, megbeszélés szerint.

Általános alapelvek
A kötet vagy a folyóirat főcímét kurzívval szedjük, a cikkek, tanulmányok címe álló.
A szerző, szerkesztő stb. vezetéknévét kiskapitálissal szedjük (MAROSI Ernő).
A nem magyar neveket csak az ábécérend miatt releváns helyeken fordítjuk meg.
Minden értelemegységet vesszővel különítünk el egymástól, kivéve két esetet: a szerző, szerkesztő neve után kettőspont áll; nagykötőjellel kapcsoljuk össze az egymás mellett álló személyneveket, valamint a helységneveket (London–New York).
A szerk. rövidítés zárójelbe kerül, utána kettőspont áll, például: MAROSI Ernő (szerk.):

Évszámkiemelő hivatkozási rendszer
Tanulmányok esetében a hivatkozott szakirodalmat lábjegyzetben rövidítve kérjük feltüntetni a következő módon: SZABÓ (2000), 246. Szükség esetén megadható az eredeti megjelenés dátuma (DESCARTES 1644/1996).

Irodalomjegyzék tanulmányok esetében
Az irodalomjegyzéket a következő példáknak megfelelő formában kérjük összeállítani:

Önálló kötet:
SZABÓ Júlia: *A mitikus és a történeti táj*, Budapest, Balassi, 2000.

Gyűjteményes kötet:
Szabolcsi Hedvig: A bécsi Artaria magyar kapcsolatairól, in ANDRÁS Edit (szerk.): *Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére*, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005, 15–20.

Periodikumban megjelent cikk, tanulmány:
TÍMÁR Árpád: Néhány adat az Erzsébet téri Nemzeti Szalon építésének történetéhez, *Ars Hungarica*, 35(2007), 2. sz., 391–410.

Bemutakozás és absztrakt
Kérjük, hogy a leadott tanulmányokhoz rövid magyar és angol nyelvű bemutatkozást, valamint angol nyelvű összefoglalót és kulcsszavakat is szíveskedjen mellékelni.

Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet folyóirata



37. évfolyam 2011

1.

Az új *Ars Hungarica* elé

Az *Ars Hungarica* a jelen számmal – amely a korábbi számozás szerint a 37. – elindítja „Új Folyamát”. A megújulásra nem kényszerítette semmiféle forradalmi szándék, reformtörekvés vagy posztmodern „fordulat” igénye. Egyszerűen eljött az idő, amikor a folyóirat kissé elfáradt, és valami újnak kellett következnie. A megújulásra jó apropónak kínálkozott Intézetünk fennállásának 40. évfordulója, és az ebből az alkalomból rendezett ünnepi szimpozion előadásainak közlése. Legfeltűnőbb természetesen az új arculat (Schmal Károly terve), amellyel összefügg a folyóirat belső struktúrájának változása (leolvasható a tartalomjegyzékről), ami viszont a szerkesztőségben belül alakulófélben lévő új munkamegosztásnak is függvénye. Terveink szerint minden egyes számnak lesz egy vagy több önálló szerkesztője, akár Intézetünk belső munkatársa, akár külső „vendégszerkesztő”. Tartalmi szempontból arra törekszünk, hogy minden számot egy-egy téma köré rendezzünk, ezzel is ösztönözve magunkat a „diszciplináris” következetességre.

Tímár Árpád, aki 1973 és 1980 között volt lapunk főszerkesztője, 2009-ben hetvenéves lett. Szimbolikus szám ez, amennyiben vele együtt egy egész generáció – mégpedig „nagy generáció”! – kezdett jubilálni, közülük csupán Intézetünkől hét kutató „érintett” a mai napig. Nagyon sokat kellene pótolnunk, hogy mi, a követők, utolérjük őket. Remélhetőleg sokáig jelen lesznek ők még továbbra

is, akár a szerkesztőség munkájából is részt kérve. Tímár Árpád nem kívánja, hogy neve az impresszumban külön „megörökítődjék”, ezért itt mondok neki hálás köszönetet áldozatos munkájáért. Egyszersmind teljesítem kívánságát: hasonlóképpen mondok köszönetet utódának, Bernáth Máriának kiváló főszerkesztői munkásságáért (1981–1995).

Mi teheti érdekessé az *Ars Hungaricát* a többi hazai művészettörténeti folyóirat között?

A *Művészettörténeti Értesítő* (a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat folyóirata) talán küllemre reprezentatívabb, mint a miénk (volt), tudományos profilja azonban hasonló. A rendkívül patinás *Acta Historiae Artium* kizárólag idegen nyelven jelenik meg évente kétszer – egyik sajátosságában rejlik az ereje, a másikban a gyengesége. Más, kifejezetten művészettörténeti jellegű folyóirat Magyarországon jelenleg nincsen, legfeljebb kortárs művészeti orgánumok, (múzeumi) évkönyvek, illetve részben művészettörténeti érdeklődésű társadalmi folyóiratok, netán online publikációk. (Nota bene, az *Ars Hungarica* néhány évfolyama megtalálható a neten, és Intézetünk honlapja, a www.arthist.mta.hu is közöl híreket az alapinformációkon túl, de egyik sem maradéktalan megoldás.) Ha határainkon kissé túl tekintünk, a megújításnál első sorban a *Perspective* című folyóirat – az INHA, azaz a párizsi művészettörténeti intézet periodikuma – kutatási helyzetkép-orientációját és struktúráját vettük figyelembe, valamint szakmai információi miatt a patinás *Kunst-chronikot* (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München). Földrajzi értelemben közelebbi partnereink a pozsonyi akadémiai művészettörténeti intézet *Ars* című folyóirata (csak fekete-fehér illusztrációkkal), valamint prágai megfelelője, az *Umění* (reprezentatív, színes!).

Mindezekből talán kitetszik, melyek a céljaink: minél reprezentatívabban bemutatni remélhetőleg jelentős kutatási eredményeinket (színes reprodukciót csak akkor közölve, amikor annak funkciója van); „jelen lenni” Európa és a világ művészettörténeti életében (a kétnyelvű folyóirattípus irányában tett szerény lépés a dolgozatok angol

kivonattal és kulcsszavakkal való ellátása); végül bekapcsolódni az európai és a nemzetközi kutatás értékelési rendszerébe. Ez utóbbi utópia megvalósítása tűnik a legnehezebbnek: az *Ars Hungarica*nak fel kellene kerülnie a legrangosabb tudományos folyóiratok nemzetközi listájára, az egyes tanulmányoknak pedig értékelhetővé kellene válniuk a tudományos folyóiratokhoz kapcsolódó nemzetközi értékelési listán. Ennek érdekében viszont teljesen angol nyelvűvé kellene válnunk, miközben művészettörténeti folyóiratok – sem külföldiek, sem magyarok – nem szerepelnek még a nemzetközi sorban.

Az utópia kiteljesedik az informatikai-digitalizációs fejlesztéssel. El tudnánk képzelni a teljes korábbi évfolyamok internetre vitelét, majd az új számok online változatait. Az új publikációs lehetőségekre vonatkozóan már tanulmányozhatjuk nemzetközi szervezetünk, a RIHA (International Association of Research Institutes in History of Art) új online folyóiratának működését.

Végül néhány szó az Intézet szempontjából talán legjelentősebb irányelvről. Fő feladatunk a „magyarországi és magyar” művészet és külföldi vonatkozásainak kutatása, beleértve a dokumentációt és az archiválást is. Személy szerint a legaktuálisabbnak tartom az archiváliák „revitalizálását”, a közelmúlt művészettörténetének tudománytörténetét (historiográfia) és a kortárs művészet bevonását a múlt feltárásába. Következésképpen folyóiratunknak a művészettörténeti folyamat egészét kell figyelemmel kísérnie – beleértve a másikat is.

Ehhez a munkához várjuk az olvasókat, a szakmai érdeklődőket és a munkatársakat/szerzőket is.

Budapest, 2011. június 13.

*Beke László
intézetigazgató, főszerkesztő*



| | |
|---------------------------------------------------|---|
| Az új <i>Ars Hungarica</i> elé (Beke László)..... | 3 |
| Intézetünk negyvenéves | 8 |

Tanulmányok

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Beke László: A Művészettörténeti Kutatóintézet negyven éve | 9 |
| Marosi Ernő: Megjegyzések az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet nemzetközi helyéről..... | 16 |
| Galavics Géza: Közelítések a kora újkori és az újkori magyarországi művészet kutatásában az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetben..... | 31 |
| Sisa József: Építészettörténeti kutatások és publikációk az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetben..... | 51 |
| Pataki Gábor: Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet és a modern/kortárs művészet..... | 61 |

Dokumentumok

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Válogatás az Intézet működésére vonatkozó iratokból (Összeállította Kerny Terézia és Pataki Gábor) | 67 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

Függelék

| | |
|------------------------------------------------------------------------|----|
| Az Intézet munkatársai (1969–2011) (Összeállította Kerny Terézia)..... | 83 |
|------------------------------------------------------------------------|----|

Bibliográfia

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Magyar művészettörténészek külföldön megjelent tudományos publikációi (2006–2008) (Összeállította Szentesi Edit) | 147 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

Intézeti események 2009

| | |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| (Összeállította Gellér Katalin, Horváthné Ács Kató és Kerny Terézia) | 163 |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|

| | |
|----------------|-----|
| Summaries..... | 173 |
|----------------|-----|

Intézetünk negyvenéves

¹ Például: A magyar művészet-történet jelentős pillanatai az MTA Művészettörténeti Kutató Intézete alapításának 30. évfordulójára, MTA, felolvasóterem. A felolvasóülés anyaga megjelent: *Ars Hungarica*, XXVIII(2000), 1. sz.

² TÍMÁR (1986).

³ TÍMÁR (2000), 6–19.

⁴ Ünnepi ülés az MTA Művészet-történeti Kutatóintézet fennállásának 40. évfordulóján. Köszöntő: Bálint Csanád akadémikus, az MTA Régészeti Intézetének igazgatója.

Az 1969. május 1-jén megalakult Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoport, majd 1991-től Művészettörténeti Kutatóintézet története még megíratlan. Jóllehet a kerek évfordulókon rendszeresen sor került visszatekintésre, ünnepségre, konferenciára,¹ született egy bibliográfia² és egy rövid összegzés is,³ az intézmény nagy tudománytörténeti szintézisének elkészítésére még senki sem vállalkozott. Az alább olvasható tanulmányokat, amelyek előadás formájában 2009. december 14-én hangzottak el az MTA Társadalomtudományi Központ Jakobinus-termében,⁴ nem csupán megemlékezés gyanánt tesszük közzé, hanem egyszersmind abban a reményben, hogy előbb-utóbb sor kerül egy átfogó feldolgozásra is, amelynek elkészítése immár megkerülhetetlen feladat. Az évforduló alkalmából született írások korszakok és bizonyos témák szerint mutatják be az Intézet négy évtizedének tudományos életét; ezeket néhány dokumentum, fényképválogatás és az intézmény dolgozóinak rövid pályaképe követi.

A szerkesztők

BIBLIOGRÁFIA

TÍMÁR (1986) – TÍMÁR Árpád: *A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának tizenöt éve 1969–1984. Bibliográfia*, Budapest, MTA MKCS, 1986.

TÍMÁR (2000) – TÍMÁR Árpád: *Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet*, Budapest, MTA, 2000 (A Magyar Tudományos Akadémia Kutatóintézetei).

Beke László

A Művészettörténeti Kutatóintézet negyven éve

Tisztelt Ünneplő Kollégák,

azt hiszem, jogom van elmondani, hogy a mai napon felidézésre kerülő negyven év súlyát alaposan megéreztem és átérzem a magam jelenlegi hatvanöt éves korában. Ez az évforduló számunkra valóban más, mint az összes többi. Összegyűjtöttük az Intézetben valaha és jelenleg dolgozó munkatársak névsorát, kutató professzoroktól és főmunkatársaktól gyakornokokig, ösztöndíjasokig, illetve „fiatal kutatókig”, valamint a kutatást segítő erőkhöz – a számuk több mint százötven. Valamilyen értelemben mindegyikü(n)k élete összefonódott az Intézettel hosszabb-rövidebb időre. Összehasonlítva legközelebbi szomszéd intézményeinkkel, talán a legifjabbak vagyunk: az MTA Történettudományi Intézet és a Jogtudományi Intézet hatvanéves, a Régészeti Intézet ötvenéves; a Néprajzi Intézet 2007-ben ünnepelte negyvenedik születésnapját, de most – legfiatalabbként – nekünk is számot kell adnunk arról, hogy mit végeztünk e néhány évtized alatt.

Az Intézet történetét Timár Árpád példásan megírta,¹ de természetesen nemcsak az utolsó évtizedről szeretnék beszélni, hanem értelmezni és értékelni szeretném az egész folyamatot, majd beilleszteni az Intézetet a mai szakmai és társadalmi összefüggésrendszerbe.

Az Intézetet, eredeti nevén az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportot azzal a szándékkal hozta létre 1969-ben az alapító Magyar Tudományos Akadémia, hogy művelje, ápolja, gondozza a magyar művészettörténetet, egészen pontosan és hivatalosan a következő feladatkörrel: „a magyar – különös tekintettel a 19. és 20. századi – képzőművészet történetének kutatása; művészetelméleti, tudománytörténeti, módszertani kutatások végzése; a magyar művészettörténeti szintézis elkészítésének szervezése és irányítása; dokumentációs tevékenység; a hazai társintézményekkel való együttműködés; az azonos célú külföldi tudományos intézményekkel való együttműködés kialakítása és ápolása.”² Voltaképpen ugyanez volt az elődintézmények missziója is, ahogyan ez a mai Intézeté is, azokkal a különbségekkel, amelyek a történet folyamán módosultak, külső tényezők, a művészettörténet-tudomány változásai, és maguk a vezetők és munkatársak kutatásai nyomán kialakultak. Mindezek értelmezé-

A szerző kandidátus, kutatási területe: modern és kortárs művészet, a fotográfia története, elmélet, historiográfia. E-mail cím: lbeke@arthist.mta.hu

The author: László Beke, CSc, area of research: modern and contemporary art, history of photography, theory, historiography; email-address: lbeke@arthist.mta.hu

¹ TIMÁR (2000), lásd még honlapunkat (www.arthist.mta.hu).

² Az MTA MKCS Alapító okirata (Dokumentumok 13), TIMÁR (2000), 6.

séből alakul ki az a mérleg, amelyet itt viszonylag pátosz- és panaszkodásmentesen meg szeretnék vonni.

A Művészettörténeti Kutató Csoport közvetlen jogelődje a Művészettörténeti Dokumentációs Központ volt (alapítva: 1953), annak pedig a Magyar Művészettörténeti Munkaközösség (1951). Vissza kell mennünk a második világháború utáni történelmi-társadalmi újrendeződéshez, hogy elmondhassuk: szakmánk addig kereste a helyét a magyar kultúra, a minisztériumi és később akadémiai, illetve marxista-kommunista pártirányítás erőterében, míg a művészettörténet-tudomány az egyetemi kutatás, a múzeumi tudományos munka és az építészet-műemlékvédelem területei között új pozíciót nem szerzett magának. A Művészettörténeti Munkaközösség érdeme volt, hogy évkönyveivel kijelölte a fő csapásirányt: a 19–20. századi művészet kutatását. Rabinovszky Máriusz (1895–1953) írja *Önéletrajzában*: „A Képzőművészek és Iparművészek Szövetségének megalakulásakor megbíztak az írói szakosztály megszervezésével. A szakosztály feladata volt, hogy összekötő kapocs legyen az élő művészet és az elmélet között. A szakosztály terve alapján létesítette a Népművelési Minisztérium a Magyar Művészettörténeti Munkaközösséget [...]”³ Az igazgató Dávid Katalin lett, mint ahogy ő maradt a Dokumentációs Központ alapításakor is, egészen 1966-ig.

A Művészettörténeti Dokumentációs Központ alapításával bővült, s a magyar (országi) történelem egészére kiterjedt a kutatási tematika, mindenekelőtt a középkori és a kora újkori művészet kutatásával.⁴ Szakmánk struktúrája szempontjából talán a legfontosabb, hogy a feladatok újragondolása a források összegyűjtésére, a dokumentációra, az archiválásra és a források kiadására alapozott. A nemzeti dokumentumanyagot a kulturális minisztérium kettéosztotta képzőművészeti és műemléki vonatkozásúra, miáltal az építészettörténet és az építőművészet kutatásának kompetenciája ellentmondásossá vált; ugyanakkor érthető is a képzőművészet-centrikusság, amennyiben a központnak a Szépművészeti Múzeum adott helyet. Sorra alakultak ekkor a különböző archívumrészlegek: a Szentiványi Gyula (1881–1956) alapította Művészek Lexikona, majd a Levéltári Regesztagyűjtemény művészettörténeti vonatkozású levéltári kivonatokkal, az Országos Magyar Képzőművészeti Társaság és a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium iratanyagával.⁵ Létrejött a középkori Pecsétmásolat Gyűjtemény, valamint az Adattár, melyek alapját Lyka Károly (1869–1965) cédulagyűjteménye jelentette. Megkezdődött a kortárs művészet feltérképezése művészinterjúk segítségével, mindehhez fotóanyag társult, továbbá mindenfajta kortárs dokumentáció, beleértve a visszaemlékezéseket, élő művészettörténészek adatgyűjtéseit, illetve hagyatékokat,⁶ majd létrejött a Fényképtár (mely ma mintegy nyolcvanezer felvételt számlál), valamint a kutatást segítő Könyvtár. Kezdett kialakulni a „dokközpont” sajátos intézményközi szerepe, amennyiben olyan projekteket indított el, amelyekben más intézmények, illetve külső kutatók is szerepet kaptak.

Hiba lenne azt hinni, hogy 1956 nem érezte hatását az intézmény működésében. Semmi feltűnő nem történt, csupán annyi, hogy a művészettörténet-tudomány egyik kulcsfontosságú szereplője, a fiatal Németh Lajos (1929–1991) a Dokumentációs Központba került, miután a Nagy Imre-féle változások sajátos társ-

³ 1951. december 30. (Kerny Terézia szíves közlése) Forrás: <http://www.sk-szeged.hu/statikus/html/kiallitas/marius/eletrajz.html> – letöltve: 2011. június 20.

⁴ Felsorolásuk az MTA MKI honlapján olvasható a *Forráskiadványok* között: <http://ns2.mplayerhq.eu/index.php?page=kiadEazon=4> – letöltve: 2011. június 20.

⁵ Mindkét anyag 1956-ban elégett, így jelenleg csupán a róluk készült regeszták állnak a kutatás rendelkezésére.

⁶ Ismertetésük: ANDRÁS–PATAKI (2000). Naprakészen frissítve: <http://ns2.mplayerhq.eu/index.php?page=fond>

utasaként exponálva magát a forradalomban kegyvesztetté vált a konszolidálódó Kádár–Aczél-rendszerben. Többirányú orientációja – baloldalisága, nemzeti liberalizmusa, a reneszánsz iránti lelkesedése, a Szocialista Művészcsoporthoz tartozása, Csontváry-kutatásai, néprajzi elkötelezettsége, kortárs művészeti modernizmusa stb. – hamar éreztetni kezdte hatását a Dokumentációs Központ egész arculatán, amely *modus vivendi*t nyújtott a progresszív kortárs művészet támogatóinak, a korszerű kutatási módszereknek, és egyfajta (kulturális)politikai ellenállásnak is, különösen 1966-tól, Németh Lajos igazgatói kinevezésétől kezdve. Elődje és korábbi főnöke, Dávid Katalin irányítása mindössze annyiban jelentett a Németh Lajosétól eltérő *Auftakt*ot, hogy ő egy személyben is lehetségesnek tartotta a középkori és a kortárs (értsd modern) művészet párhuzamos kutatását, másfelől a vallásos világnézet és a modernizmus összehangolását, s végül az utóbbi stratégiának volt köszönhető az is, hogy az Intézet munkát adott egy sereg fél-illegalitásban működő katolikus papnak és más „deklasszált elemnek”.

Én magam 1968-tól lettem a Dokumentációs Központ munkatársa, Mojzer Miklós ajánlására, és egyszerre medievalista, modernista és elméleti érdeklődésem (túlzás lenne azt mondani, hogy „érdemeim”) miatt. Hivatalos, majd a Kutató Csoport megalakulása után „intézeti” munkám a Szentiványi-féle lexikon és az Adattár munkájában való részvétel volt, majd olyan projektekben is közreműködtem, mint a magyar avantgárd művészet feltérképezése: az 1960-as évek végén Michel Seuphor (Antwerpen, 1901–Párizs, 1999) belga absztrakt festő és művészeti író a világ absztrakt művészetéről tervezett könyvet kiadni. Tervével a Művészettörténeti Dokumentációs Központot kereste meg, Németh Lajos pedig megbízott engem a magyar művészek összegyűjtésével, valamint két „kézikönyv”-kötet (a 19–20. század fordulója és a késő középkor) belső szerkesztésével. Munkaviszonyom egészen a rendszerváltásig tartott, majd 2000-ben kezdődött újra, immár igazgatóként.

Hogyan válhatott a Dokumentációs Központ a Magyar Tudományos Akadémia intézetévé? A folyamat, amelyet Timár Árpád remekül összefoglalt,⁷ levezethető akár Fülep Lajos (1885–1970) szakmánkban elfoglalt domináns szerepéből is. Az MTA 1949-ben alakult újjá, ekkor hozta létre a Művészettörténeti Főbizottságot a szakma legfőbb tudományos feladatainak koordinálására, s ennek elnöke az egyetemi akadémikus művészettörténész, Fülep Lajos lett (aki mellesleg az egyetemi Művészettörténet Tanszék vezetője és a két akadémiai művészettörténeti folyóirat, az *Acta Historiae Artium* és a *Művészettörténeti Értesítő* főszerkesztője is volt). Nem jelentéktelen kísérlet történt ekkor a művészettörténet-tudomány akadémiai, egyetemi, múzeumi és műemléki összehangolására, maga Fülep pedig diszciplinánkat a művészettörténeti magasságba emelte a szellemi történeti alapállás, a stíluskritikai módszer kibontakoztatásával, a régi művészet és a kortárs művészet, a nemzeti és az egyetemes új programjával, sőt az adott politikai kontextusban a marxizmus oldaláról várható támadások kikapcsolásával.⁸ Az egész magyar szellemi élet tragédiája, hogy Fülep Lajos tanai nem váltak a megfelelő időben Európa-szerte legalább annyira ismertté, mint Lukács György (1885–1971) egyes publikációi. A tanítvány, Németh Lajos érdeme, hogy a Művészettörténeti Dokumentációs Központot, majd Kutató Csoportot Fülep képére formálta.

⁷ TIMÁR (2000), 3–4.

⁸ FÜLEP (1951).

Ezen az irányvonalon az MSZMP doktrínáit követő első akadémiai igazgató, (1969–től) Aradi Nóra (1924–2001) nem tudott, talán nem is akart változtatni. A Kutató Csoport időközben kiköltözött a Szépművészeti Múzeumból, és akadémiai tulajdonú épületben rendezkedett be a budai Várnegyedben (Országház utca 30., majd Uri utca 62., és végül – Németh Lajos egyetemi tanszékvezetővé kinevezésével csaknem egy időben – jelenlegi helyén, az Uri utca 49-ben). A kutatómunka szakmai irányítója továbbra is Németh Lajos maradt. (Egy kis intermezzót azonban érdemes megemlíteni: az akadémiai intézetté válás átmeneti időszakában Aczél György az Angliából 1977-ben hazatérő, nyolcvanöt éves Hauser Arnoldot [1992–1978] rövid ideig azzal hitegette, hogy ő lesz a Kutató Csoport igazgatója. A „mi lett volna, ha...” kérdést ezúttal sem érdemes feltenni.) Az alapító okiratban új feladat jelent meg: szemben a korábbi forráskiadásokkal, műemléki topográfiákkal, korai műalkotás-együttéseket összegyűjtő korpuszokkal, most a „magyar művészettörténet szintézise” került előtérbe. Azt is mondhatnánk, hogy a feladat túlméretezettnek bizonyult, hiszen a tervezett tíz kötet közül csak három, a Németh Lajos-féle *Magyar művészet 1890–1919* (1981), a Kontha Sándor szerkesztette *Magyar művészet 1919–1945* (1985), és a Marosi Ernő nevével jegyzett *Magyarországi művészet 1300–1470 körül* (1987) készült el, de ez is mindmáig komoly teljesítménynek számít. A sorozat befejezése ma sem került le a napirendről.

Az 1970–1980-as évek leglátványosabb eredményei kiadványokban és kiállításokban nyilvánultak meg. Évente megjelent Intézetünk folyóirata, az *Ars Hungarica*, valamint az MTA Művészettörténeti Bizottság idegen nyelvű periodikuma, az *Acta Historiae Artium*. A kiállítások felsorolását az olvasó megtalálja Galavics Géza beszámolójában. Tekintve, hogy én magam szubjektív számvetést készítek, e két évtizedről még annyit kívánok megjegyezni, hogy igyekeztem „hivatalos” művészettörténeti munkám és a „nem hivatalos” művészet körüli tevékenységem közt valamiféle *modus vivendi* fenntartani.

Az 1989–1990-es rendszerváltás kulturális kísérő jelensége a nemzetközi posztmodern teóriák hazai kiteljesedése volt. 1945 után első ízben jelent meg a történelem újraértelmezésének radikális imperatívusza. A Kutató Csoport Kutatóintézetté avanzsált, mely összetett szóban az idegen nyelvű intézmények hivatalos nevében szereplő „Forschungsinstitut”, „Research Institute”, „Institut de Recherche” elsősorban annyit jelent, hogy „független”, azaz nem egyetemhez tartozó tanszék. Innen adódik szilárd pozíciója a RIHA-ban, azaz a Research Institutes in the History of Art erős nemzetközi szervezetében. A másik nemzetközi szervezetben, a CIHA-ban (Comité International d'Histoire de l'Art) Vayer Lajos (1913–2001) professzor után Marosi Ernő (1991-től intézetigazgató) lesz a vezető „bureau” (vagy „board”) tagja, és mivel az egész magyar művészettörténet szakma nevében az MTA Művészettörténeti Bizottsága delegálja a nemzeti delegátust a két nemzetközi szervezetbe, elmondható, hogy Intézetünk rajta tartja mutatóujját a legfontosabb nemzetközi szervezetek ütőerén. Ez az egészséges összefonódás tovább fokozódik Marosi Ernő és Galavics Géza akadémiai taggá választásával, Galavics művészettörténeti bizottsági elnökségével (utóbbi alapítot-

ta az egyre rangosabb Opus Mirabile díjat), majd az ezredforduló után Marosi Ernő két cikluson keresztül tartó akadémiai alelnökségével. (2009 óta Marosi a Művészeti-történeti Bizottság elnöke.)

Marosi Ernő úgy is, mint rendszerváltó igazgató, nem adott explicit reform-koncepciót az Intézetnek, megírta és megszerkesztette viszont *A magyar művészettörténet-írás programjainak történetét*,⁹ másfelől tovább erősítette az Intézet együttműködését más intézményekkel kutatási projekteken, publikációkban, valamint a legfontosabb országos és vidéki múzeumokkal közösen szervezett kiállítások rendezésében. Szabó Júliával (1939–2004) együtt a „semiből”, azaz az akadémiai folyosói és szobadiszkekből, raktárak mélyén fellelhető hagyatékokból megalapították az MTA Művészeti Gyűjteményét. Erre az időszakra esik az Akadémia épületének restaurálása (melynek műemléki/építészettörténeti előkutatásából Intézetünk dolgozói is kivették a részüket), és a Gyűjtemény első olyan kiállításának megrendezése,¹⁰ melynek méltó folytatása magának a Gyűjteménynek a reprezentatív katalógusa magyar és angol nyelven.¹¹

⁹ MAROSI (1999).

¹⁰ MAROSI (1997).

¹¹ ANDRÁS–MAROSI–PAP (2004);
ANDRÁS–BICSKEI–MAROSI (2006).

2000-től kezdve sokan úgy éltük meg a helyzetet, hogy „a paradigmaváltás fokozódik”. Nemzetközi viszonylatban úgy kell meghatározni Intézetünk helyzetét, hogy a posztmodern helyett mindinkább a globalizáció problémái kerülnek előtérbe, ezen belül is az Európai Unió normái próbálnak behatolni a kulturális életbe; amikor a kelet- vagy közép-európaiság és a „magyar” vagy a „nemzeti” jelzők jelentése problematikusabbá válik, mint az első világháború előtt. Ebben a helyzetben is sikerült megőrizni pozíciónkat a RIHA-ban, és megrendezni a CIHA budapesti kollokviumát a lokális-nemzeti-regionális-globális művészettörténet-írás témakörében.¹²

A művészettörténet-tudományban és a kortárs művészetben egyaránt megfigyelhető egy elméleti-filozófiai-ideológiai-politikai tendencia, amelyhez a kortárs tudomány is igazodni látszik: az ún. „kritikai művészettörténet” posztstrukturalista, illetve antropológiai szemléletmódot és módszereket vezet be tudományunkba. Posztstrukturalistának nevezhetjük a dekonstrukciót, a narratológiát – antropológiának a genderkutatást, a kulturális örökség új szemléletét, az ún. „városkutatást” vagy a képtudományt (képantropológiát).¹³

¹² How to Write Art History – National, Regional or Global? International Conference of the History of Art, Budapest, 2007. november 21–25.

¹³ MAROSI–SZABÓ (2006), 389–446, 586–589.

A milécentenárium és az ezredforduló óta megfigyelhető kulturális és társadalmi események közül az évfordulódömping tudománytörténeti jelentőségű új jelenségekre utal: a millenniumi 2000. év, a rendszerváltás évei (1989–1990), 1968, 1956, 1948/49, 1945 stb. állandó megemlékezési és rekonstrukciós feszültségben tartja a kutatókat – végső soron a történetírás szétválaszthatatlanul egybemosódik a jelenkorkritikával és a prognosztikával. A múlt és a közelmúlt rekonstrukciójának folyamatai összefonják a történetírást a historiográfiával, azaz a történetírás tudománytörténetének művelésével. Az intézményes keret, a Magyar Tudományos Akadémia és annak Társadalomtudományi Kutatóközpontja, amelyben intézetünk működik, sajátosan viszonyul a folyamatos paradigmaváltáshoz: nemzetközi tudományelméleti és tudománypolitikai trendek szerint próbálja a hazai helyzethez igazítani a tudományok rendszerét,

sőt igyekszik a trendeket pozitív irányban befolyásolni. „Tudás alapú” és „információs” társadalom, „fenntartható fejlődés” és más globalizációs jelszavak – ezeket és hasonlókat szem előtt tartva, K+F+I (kutatásfejlesztés, vagy kutatás plusz fejlesztés plusz innováció) irányelveket vezet be a tudománygazdálkodásba, és megpróbálja új hierarchiába rendezni a tudományokat és intézményrendszerüket, és pedig a közhasznúság, a közérdek, a nyilvánosság, a transzparencia, a demokrácia, a liberalizmus és más politikai eszmék érvényesítésével. A művészettörténet-tudomány hagyományosan a II. osztályhoz, azaz a történettudományok egy részét is tömörítő humán tudományokhoz tartozik, és ebben a kontextusban fejt ki – akár nemzetközi összefüggésben is – tudománykoordináló munkáját a Művészettörténeti Bizottság, amelynek Intézetünk gyakorlatilag az operatív szerveként igyekszik működni. Mindezen folyamatok eredőjeként a tudományok rendszerében átstrukturálódás figyelhető meg, természetesen a „kemény” *science* (nanotechnológia, informatika, genetika stb.) javára – és a „puha” tudományok kárára. A tudományfinanszírozás helyébe profitorientált, neo-liberális tudománygazdálkodás lép (melyben mind nagyobb szerepet kapnak a magántőke és a közpénz kombinációi).

Ebben a helyzetben Intézetünk mind a mai napig megpróbálja megőrizni a művészettörténet-tudomány hagyományos értékeit, és ezzel párhuzamosan igazodni az új trendekhez. Megpróbálja „lefedni” diszciplinánk összes tudományágát (képzőművészet-történet, építészet- és iparművészet-történet, fotótörténet és -elmélet, művészetelmélet, művészetkritika), pontosabban „linkeket” vagy „vegértékeket” irányítani a szomszédos diszciplinákhoz és kutatási területekhez (a vizuális kultúra egésze, médiaelmélet, filozófiai esztétika, történettudományok, szociológia, pszichológia), az interdiszciplináris tevékenységformákat pedig közösen művelni más intézményekkel (oktatás, különösen felsőoktatás, kulturális örökség és műemlékvédelem, művészetszociológia, muzeológia, műgyűjtés, műkereskedelem, a művészet intézményrendszerei). A legfontosabb interdiszciplináris együttműködési lehetőségeket pedig személy szerint jómagam és néhány munkatársam a kortárs művészettel együtt szeretném kiaknázni.

Mit jelent mindez a gyakorlatban? Kiindulva egyik alaptevékenységünk, a dokumentáció és az archiválás terén bekövetkezett változásokból: a hagyományos levéltári alapú kutatást egyre jobban alterálja digitalizáció, másrészt a kutatást, a hozzáférést és a kutathatóságot egyaránt segítő adatbázisok építése. Ez a folyamat viszont a szerzői és egyéb jogok és a kulturális törvényalkotás folyamatos módosítását vonja maga után. Azt sem feledhetjük, hogy a kortárs művészet archiválása már rövid távon újabb kulturális, sőt művészeti értékek képződéséhez vezethet (amint ezt az elmúlt évtizedekben a konceptuális művészet megjelenése is bizonyította). Az adattárak dinamikus, „élő”, alternatív archívumokká, műhelyekké válnak, amelyek kiállításokat rendeznek. Az élő archívum munkájába szervesen illeszkedik a művészi és művészettörténeti hagyatékok megszerzése, feldolgozása és bemutatása forráskiadványok és kiállítások formájában (Nyolcak, Erdély Miklós, Altorjay Sándor, Pauer Gyula, Fafej, Kepes György stb.), a kortárs művészetet is beleértve.

Az egyik legújabb fejlemény ezen a téren a feloszlott Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet gyűjteményének megszerzése, ennek bemutatása a lille-i *Hypnos* kiállításon,¹⁴ az INHA (Institut national d'Histoire de l'art, Paris) nemzetközi Art brut konferenciáján,¹⁵ és végül az MTA Pszichiátriai Gyűjteményének bemutatkozása az MTA Művészeti Gyűjtemény kontextusában.¹⁶

Intézetünk a kiállításrendezés terén is méltó módon állt helyt olyan, nagy horderejű kiállításoknak külső partnerekkel, múzeumokkal való közös rendezésében, mint a Luxemburgi Zsigmond-, a Mariazell-, a reneszánsz-kiállítások, a Mednyánszky-, a két világháború közti időszak kutatási projektjébe illeszkedő *Modigliani-, Soutine- és Ecole de Paris*-kiállítás a Zsidó Múzeumban, a *Magyar vadak* kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában és Franciaországban, *Vajda Lajos-* és *Európai Iskola*-kiállítások itthon és több országban, egészen a tervezett kortárs művészeti kiállításokig, ahol a kurátori szemlélet és maga a művészet visszahat a művészettörténeti munkára, ez pedig a kanonizációs és más értékelési folyamatokra.

Mind reprezentativitására nézve, mind módszertani szempontból mérföldkönek tekintjük a három nyelven megjelent *Európa színpadán* című kiadványunkat, ugyanis ebben sikerült a történeti képtudomány eredményeit alkalmaznunk a magyar művészettörténetre (a képelemzéseket Marosi Ernő, Galavics Géza és Beke László írta).¹⁷

¹⁴ *Hypnos* (2000).

¹⁵ *L'art brut, une avant-garde en moins?* (az INHA nemzetközi konferenciája, Párizs, 2009. december 7–8).

¹⁶ *A különbözőség útjai. Válogatás az MTA Pszichiátriai Gyűjteménye anyagából* című kiállítás 2009. november 10-én nyílt meg Faludy Judit és Perenyi Monika rendezésében a Magyar Tudomány Ünnepe rendezvénysorozathoz kapcsolódva az MTA Művészeti Gyűjteményében. Megnyitotta Pataki Gábor.

¹⁷ MAROSI (2009a); MAROSI (2009b); MAROSI (2009c).

BIBLIOGRÁFIA

- ANDRÁS–BICSKEI–MAROSI (2006) – *Art treasures in the palace of the Hungarian Academy of Sciences*, ed. by Edit ANDRÁS and Éva BICSKEI, supervised by Ernő MAROSI, Research Institute for Art History of the HAS, Hungarian Pictures, Veszprém–Budapest, 2006.
- ANDRÁS–MAROSI–PAP (2004) – *A Magyar Tudományos Akadémia képzőművészeti kincsei*, vez. MAROSI Ernő, szerk. PAP Gábor György–ANDRÁS Edit, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Magyar Képek Veszprém – Budapest, Budapest, 2004.
- ANDRÁS–PATAKI (2000) – ANDRÁS Edit–PATAKI Gábor (szerk.): *A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének Adattára. A fondok jegyzéke és leírása*, Budapest, MTA MKI, 2000.
- FÜLEP (1951) – FÜLEP Lajos: A magyar művészettörténelem főadata, *A Magyar Tudományos Akadémia II. Társadalmi-Történeti Tudományok Osztályának Közleményei*, II(1951), 1. sz., 3–24.
- Hypnos* (2000) – *Le rêve et l'inconscient en Hongrie: du symbolisme à l'École d'Europe*, in *Hypnos, images et inconscients en Europe (1900–1949)*, Musée d'art moderne Lille Métropole, 2009.
- MAROSI (1997) – MAROSI Ernő (szerk.): *Pulszky Ferenc / 1814–1897 emlékére*, Budapest, MTA MKI, 1997.
- MAROSI (1999) – MAROSI Ernő (szerk.): *A magyar művészettörténet-írás programjai*, Budapest, Corvina, 1999.
- MAROSI (2009a) – *Európa színpadán. Magyarország ezeréves hozzájárulása az európai közösség eszméjéhez*, szerk. MAROSI Ernő, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Balassi, 2009, 189–226, 247–299.
- MAROSI (2009b) – *Auf der Bühne Europas. Der tausendjährige Beitrag Ungarns zur Idee der Europäischen Gemeinschaft*, Budapest, Forschungsinstitut für Kuntgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften–Balassi, 2009 (red. E. MAROSI)
- MAROSI (2009c) – *On the Stage of Europe. The Millennial Contribution of Hungary to the Idea of European Community*, Budapest, Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences–Balassi, 2009 (ed. E. MAROSI).
- MAROSI–SZABÓ (2006) – *Kultúra és művészet*, in *Kultúra*, szerk. MAROSI Ernő–SZABÓ B. István, MTA Társadalomkutató Központ, Budapest, Kossuth, 2006, 389–446, 586–589 (Magyar Tudománystár, VI, főszerk. GLATZ Ferenc).
- TIMÁR (2000) – TIMÁR Árpád: *Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet*, Budapest, MTA, 2000, 6–19 (A Magyar Tudományos Akadémia Kutatóintézetei).

Marosi Ernő

Megjegyzések az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet nemzetközi helyéről

Az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport alapítása

Szükségképpen van nemzetközi helye az Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetének, szükségképpen, mert a művészettörténet, alapvető definíciója szerint, nem nemzeti, hanem egyetemes. Ez szimbolikusan jutott kifejezésre abban a tény-

Marosi Ernő az MTA MKI korábbi igazgatója, az MTA, valamint különböző nemzetközi tudományos társaságok tagja, az ELTE Művészettörténeti Intézetének nyugalmazott professzora. Kutatási területe: középkori művészet, építészettörténet, a művészettörténet története. A hetvenedik születésnapját köszöntő kötet: Bonum ut Pulchrum, Budapest, 2010.

Ernő Marosi, former director of the Research Institute for Art History, member of the Hungarian Academy of Sciences and of several international scientific societies, professor emeritus at the Art History Institute of the ELTE University (Budapest). Fields of interest: mediaeval studies, history of architecture, history of art history. Essays in Honour of his Seventieth Birthday: Bonum ut Pulchrum, Budapest, 2010.

¹ Beke Lászlón kívül a kongresszusi *bureau*-ba beosztást kapott még a Dokumentációs Központ akkori gazdasági vezetője, Szabó Józsefné (utóbb, nyugalomba vonulásáig a Művészettörténeti Kutató Csoport gazdasági vezetője), továbbá a későbbi munkatársak közül az akkor pályakezdő Wehli Tünde, valamint – még a Műcsarnok munkatársaként – Lánicz Sándor. Végh János még a Corvina szerkesztőjeként szerepelt a kongresszusi irodában, amelynek titkári funkcióját a Vayer Lajos tanszéken működő MTA tanszéki kutatócsoportba Boskovits Miklós, majd Dombi István külföldre távozását követően az esztergomi Balassa Bálint Múzeumból érkezett Prokopp Mária látta el. A Tanszék oktatói és kutatói magától értetődően vettek részt a *bureau* munkájában.

ben, hogy negyven – most már negyven és fél – évvel ezelőtt az Intézet létezésének első tanújelét azzal adta, hogy a Dokumentációs Központnál csoportosult mag egyes tagjait – köztük a fiatal Beke Lászlót – kirendelték az 1969 nyarán szerveződő CIHA (Comité International d'Histoire de l'Art) kongresszusnak az ELTE Művészettörténeti Tanszékén működő *bureau*-jába.¹ Ez a CIHA kongresszus teljesen független volt ugyan a későbbi Művészettörténeti Kutató Csoporttól, illetve Intézettől, mégis az alapítás körülményeit sok szempontból jellemző momentumnak tekinthető. A kongresszus első ízben ülésezett a vasfüggönyön (a mi szempontunkból) innen, illetve (a kongresszus,

vagyis a CIHA szempontjából) túl, azzal a kifejezett szándékkal, hogy megnyerje tagjának a Szovjetuniót, amelynek a művészettörténészek nemzetközi szervezetéhez való csatlakozására általános igény mutatkozott. Ez azután sem a Szovjetunióban, sem Oroszországban nem sikerült, azon egyszerű oknál fogva, hogy soha nem lehetett eldönteni, hol van a művészettörténet fővárosa: Moszkvában-e vagy Leningrádban? Ezt máig Szentpétervárral kapcsolatban sem sikerült még meghatározni.

A másik ok az volt, hogy Magyarország akkor már az 1956-os megtorlásokat lezáró amnesztiák után szalonképesnek számított, és egyáltalán nem véletlen, hogy a kongresszus, egyébként egy azóta is többször érintett téma, a türelem és a dolgok áthidalása, az árkok áthidalása – akkoriban németül úgy mondták, a *Brückenschlag* – jegyében, a következő címet kapta: „Evolution générale et développements régionaux.” Ebben valamilyen módon ezeknek a regionális – nem evolúciónak, hanem kis fejlődéseknek –, kis lépésekben zajló fejlődéseknek az elismerése is megkezdődött. Árnyékot vetett a kongresszusra Magyarország 1968-as szerepe, valamint az a depresszió, amely közvetlenül Csehszlovákiából érkezett ide egyes tudósok, köztük például

Jaromir Neumann kiutazásának megtagadásával. Az NDK-ból Edgar Lehmann volt az, akit szekcióelnökként sem tudtunk itt üdvözölni. Ezek valamiképpen az Intézet alapításának nemzetközi légköréhez hozzá tartozó jelenségek; bővebben is lehetne mindezeket szemléltetni, úgy gondolom azonban, hogy minderről tudomást alig vevő akkori naivitásunk, elfogulatlanságunk jellemzésére és a mai szemlélő számára bőven elég, ha ezeket a szakmai üzeneteket regisztrálom valamilyen módon, különösen azoknak a szempontjából, akik ezt nem élhették meg, és talán azoknak a nosztalgikus szempontjából, akik megélhették, és esetleg már tudatuk hátsó rekeszeibe rendezték ezt a nem mindig kellemes emléanyagot.

A művészettörténet-írás elméleti-metodikai koncepciói

Az alapítólevél az alapítás idején három pontba rendezte az Intézet feladatait. Az első és legfontosabb, mint minden akkoriban alapított intézménynél, az ideológiai-elméleti munka megalapozása volt. Tehát elméleti kutatások hárultak az Intézetre, és hozzá kell tenni, hogy ezeket kezdettől fogva valamilyen módon enyhítette, de ezzel tulajdonképpen az Intézet elméleti kezdeményező képességét szűkítette is. Tehát például párthatározatok előkészítésében – ez egyáltalán nem volt szokatlan, a Filozófiai Intézet, az Irodalomtudományi Intézet, a Történettudományi Intézet részt vett ilyen munkákban – a mi Intézetünk, legjobb szándéka ellenére, ilyen feladatot, vagy ekkora bizalmat tulajdonképpen soha nem kapott. Tehát az Intézetnek soha nem volt szerepe – noha, mint a viccbe mondják, „lett volna rá igény” – például „a három T” definíciójában.

E definíció lehetősége történeti síkra terelődött. Ez azért nagyon lényeges, mert az elméleti megalapozás az ideológiai megalapozással szemben – és ezt bizonyos mértékig az 1968–1969-ben az Akadémián uralkodó általános hangulatnak lehet köszönni – erősebben történeti, historiográfiai jellegű volt, tehát az Intézet feladatai között az első pillanattól kezdve szerepeltek az elméleti kutatások sorában a tudománytörténeti kutatások is. Ennek nagyon sokat köszönhetünk, mert ez az Intézetnek negyven éven keresztül követett iránya lett. Nagyon sokat köszönhetünk továbbá Intézetünk párttagjainak is abban a tekintetben, hogy támogatói voltak ennek a könnyen burzsoá elhajlásnak minősíthető törekvésnek. Az Intézet természetes feladata – ami tulajdonképpen az alapítólevélben is kifejezést nyer – a szocialista realizmus kutatásának megalapozása lett volna. Kezdetől fogva megvolt ugyanakkor a lehetőség az avantgárd kutatására. Nem azzal a rabulisztikával, ahogyan a moszkvai május elsejei felvonulásokon az avantgárdot értették – ezt magyarra „a munkásosztály élcsapata”-ként szokták lefordítani –, de valami hasonlóval. Az alapítás környékén ebben igen jelentős szerepe volt két akadémikusnak, Köpeczi Bélának és Szabolcsi Miklósnak, részben személyes érdeklődésük folytán, részben szinte karitatív-taktikus szinten is. Tehát például az Intézet bizonyos tagjainak illegális avantgárd érdeklődését időnként a *Helikon* című folyóiratban való publikáció vagy onnan érkező cikkmegrendelés, adatgyűjtési megbízás is alátámasztotta, létrehozva ezzel tulajdonképpen a féllegalitás akkori időkre nagyon jellemző jogközi állapotát.

Van ennek egy másik vonatkozása is, ami összefügg a korban nagyon fontos, a fiatal Lukács iránti érdeklődéssel, ez pedig szintén tudománytörténeti vonatkozású, mintegy „fellazító” vagy felszabadító érdeklődés a Vasárnapi Kör mint kvázi „haladó hagyomány” iránt. Ez elsősorban azt jelentette, hogy a szocialista realizmus kodifikációjával szemben előkerült egy művészetszociológiai, a művészet társadalomtörténetére vonatkozó, és bizonyos tekintetben az addig polgári szociológiának minősített irányzatok iránti szimpátia, ami mellett ilyen irányú kutatási feladatok is adódtak. Ez nem csak Hauser Arnoldra vonatkozik, aki hazatérése után az Intézet kinevezett tudományos tanácsadója volt, de természetesen egészségi okokból – egy előadást leszámítva – már soha nem tudott föllépni, és aki olyasfajta irányzatot képviselt volna – amennyire tudom, elsősorban Szabolcsi Miklós teljes egyetértésével –, mint a Frankfurti Iskola. Hauser Arnoldnak akkoriban legfőbb vitapartnere és mintaképe Adorno volt. De jelentett ez mást is, például Antal Frigyes helyzetét. Antal Frigyes mint vacak burzsoá szociológus szerepelt, és művének elsősorban NDK-beli fordítása révén befolyásolta a magyar művészettörténet-írást. Csak a nyolcvanas években került sor Antal nagy művének magyarra fordítására. Hatott ez a mű, és itt Boskovits Miklóst kell megemlíteni: érdekes módon Antal nagyon alapos és veséző Millard Meiss-féle kritikája hatott közvetlenül Boskovits Miklósról, aki már Firenzében írta meg *Pittura Fiorentina alla Vigilia del Quattrocento* című nagy monográfiáját, amely egyszerre kritikája Antalnak és Meissnek.

Azért fontos az Intézet ilyenfajta tudománytörténeti helyzetmeghatározását elemezni, mert ez alapozta meg az Intézet lényegében Fülep Lajos hagyománya melletti állásfoglalását, annak öndefinícióvá emelését. Fülep Lajosnak nem csak a hagyománya – ő nem sokáig élt már az Intézet fennállásával párhuzamosan, s nem vett részt az itt folyó munkában –, hanem később a hagyatéka is meghatározó szerepet kapott az Intézetben.

Ha most a tájékozódást tovább akarjuk folytatni, rendkívül fontos, mégpedig ugyancsak művészetszociológiai oldalról, az irodalomtörténet szerepe, és itt különösen Klaniczay Tibor munkássága, a korstílus-művészettörténet-írás és a formációelmélet egyeztetésére vonatkozó törekvései. Klaniczay azonban nagyon hamar túllépett ezen az – azt kell mondanom, ortodox marxista szempontnak tekinthető – elképzelésen, és ebben mindenekelőtt az ő korában még élő, klasszikus *Kunstwissenschaft*, tehát a művészettudomány (nem lehet ezt a szót csak német értelemben használni) hagyománya vezette. Klaniczay számára azért volt fontos a művészettörténet, mert ehhez a művészettudományi hagyományhoz hozzátartozott még az 1920 körüli, Oskar Walzel-féle felfogás értelmében a stílusfogalom egyetemes és művészeti ágakat áthidaló jellegének elmélete, amit Walzel könyvcíme is kifejezett: *Wechselseitige Erhellung der Künste*, tehát az interpretációnak a művészeti szférán belüli relevanciája. Úgy tűnik, hogy ez a Klaniczay-féle elképzelés nem csak általában az Intézet célkitűzéseire hatott, hanem különösen gazdagon és sok szemponttal a késő reneszánsz, a barokk és a 19. század kutatásának irányaira is.

Meg kell említeni továbbá a történettudomány felől érkező különböző inspirációkat, és itt különösen fontos, nem csak a középkor számára, hanem általános

értelemben is mindaz, amit ugyancsak a marxista formációelmélet burkainak, héjainak feszegetésében Szűcs Jenő végzett el. Ő egészen konkrét témákban, lektori feladatok ellátásában is, a művészettörténeti kézikönyv tervezésekor szintén rendkívül sokat segített ebben az Intézetnek. Még két nevet kell megemlíteni, a művelődéstörténet és a társadalomtörténet két eredeti koncepcióját, amelyek ekkor már jelen voltak. Hangsúlyozom: magyar neveket, magyar kollégákat említek, azzal a hatalmas bibliográfiai háttérrel és azzal a nemzetközi igényességgel, amely a munkájuk mögött volt. Az egyik Hanák Péter, a másik pedig Vörös Károly, akinek a nevét ma már nagyon keveset emlegetik, aki azonban nagyon fontos volt számunkra.

1968-ról van szó. 1968 az egész világon, és különösen Európában nem csak a diákmozgalmak révén, hanem a művészettörténetben speciálisan, az itt elmaradt *Historikerstreit* felelevenítésével, a tanársegédek lázadásának szempontjaival döntő fordulatot jelentett. Mi volt a tanársegédek lázadása? Egy országos német művészettörténeti kongresszuson – egy *Deutscher Kunsthistorikertag*on – fölállt egy társaság, és a professzor uraknak a fejükre olvasta, hogy amilyen fennköltten nyilatkoznak a művészetről a maguk korszakában, ugyanolyan fennkölt stílusban írták meg szokásos születésnapi távirataikat Hitlernek, a művészettörténet eredményeiről jelentést téve. Tehát tulajdonképpen a művészettörténet mint ideológia problémáját ez a hatvannyolcas lázadás vetette fel. Ennek a szituációnak az eredményei szintén igen hamar jelentkeztek, mégpedig a művészettörténet egészen specifikus szempontjainak érvényesítésével. Ezek között a legjelentősebb a stíluspluralizmus elvének követése volt, ami direkt ellentmondásban állt a szocialista realizmus hegemoniátézésével. Az Intézet e pluralisztikus megközelítési elv szorgalmazójává vált, s ehhez hozzá lehet sorolni például ennek egy sajátos megnyilvánulását, a moduselméletet abban a formájában, ahogyan azt elsősorban Białostocki közvetítette számunkra. A stíluspluralizmus bibliája lett a ronggyá olvasott Schmoll genannt Eisenwerth-kötet csakúgy, mint az a Thyssen-Stiftung által finanszírozott müncheni sorozat, a *Beiträge zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts*, amit soha nem sikerült maradéktalanul beszerezni, és a könyvtár éveken keresztül azzal foglalkozott, hogy fölhívja a figyelmet, melyik kötete hol található vagy vadászható ki. Ez a müncheni vállalkozás gyakorlatilag nem csak a 19. század kutatásának vagy a 20. századra alkalmazott kutatásoknak, hanem a többi korszak új metodikájának is fontos példaképe lett. Nem utolsósorban inspirálta a historizmus jelenségeinek a 19. századi kutatások középpontjába helyezését; a bécsi *Ringstrassenarchitektur*nak szentelt, Renate Wagner-Rieger által megtervezett és kiadott sorozat pedig közvetlen tanulságokkal és adatokkal is támogatta a magyar kutatást.²

Az aktuális nemzetközi kutatások és metodikai törekvések felől érkező, fent említett inspirációkon kívül említésre méltók, mert különös fontosságot nyertek az Intézetnek a hetvenes évek során kialakult sajátos arculata formálásában más, párhuzamos szellemi impulzusok is. Ezek sorában nagy jelentőségűek a vizuális kultúra önállóságát, a kultúra autonómiáját hangsúlyozó törekvések. Különösen Németh Lajos széles körű etnológiai tájékozódása játszott szerepet a kulturális antropológia (mindenekelőtt Claude Lévy-Strauss elmélete) befogadásában és alkalmazásában,

² Eddig az előadás szövege az ülészakon elhangzott hozzászólás hangfelvételét követi, szerkesztett változatban. A további szöveg – hangrögzítés híján – a szerző előadásvázlatán alapuló, utólagos rekonstrukció.

amely (elsősorban Vitányi Iván és az általa képviselt művelődésszociológiai irányzat támogatásával) a vizuáliskultúra-kutatás jelentős alternatív fórumain is szerephez jutott. A stíluspluralizmus elvével párhuzamosan ez a szociológiai kutatási metodika rendező elvként is meghatározó szerephez jutott Németh Lajosnak *A magyarországi művészet története* modellkötetként (a nyolc kötetre tervezett sorozat hatodik köteteként) kiadott szintézisében. A vizuális kultúra kutatásai jelentették az interpretáció új metodikájára alapított kutatások keretét, így a (divatjelenségeként terjedő) jelentéstani (szemiotikai, szemiológiai) kutatásokét is.

Mellettük az Intézet jelentette a – mindenekelőtt Gadamerre hivatkozó, de Warnke, Bredekamp, Belting hamarosan folyamatosan beszerzett és tanulmányozott írásai által is inspirált – recepcióelméleti és -történeti kutatások meghonosodásának egyik legfontosabb központját is. A hetvenes-nyolcvanas években ezeket a törekvéseket igen jelentős fordítási programok támogatták, mindenekelőtt az akkori Corvina Kiadó és a Gondolat magyar nyelvű szövegkiadásaiiban, melyek ajánlójaként, szerkesztőjeként az Intézet számos munkatársa játszott fontos szerepet. Olyan sorozatokban, mint a Corvina *Művészet és Elmélet* könyvei, majd az *Imago* sorozatcímű brosrák, nemcsak klasszikus szövegek jelentek meg, hanem időnként napi aktualitású írások is. E publikációk hatása és haszna máig irigylésre méltó és felülmúlhatatlan.

A magyar avantgárd hagyományának s e hagyomány ápolásának az Intézet létrejöttékor kialakított elméleti alapvetésében játszott szerepéről fent már volt szó. Mint kutatási tematikának képviselete és hangsúlya folyamatos. Itt külön említést és ezzel hangsúlyt érdemel mindennek különlegesen bonyolult nemzetközi és hazai viszonylatrendszerre. A hazai avantgárd kutatói egyrészt megnövekedett – például a berlini *Bauhausarchiv*, a kasseli *documenta*, francia baloldali körök, valamint a nemzetközi műkereskedelem által képviselt – érdeklődésre számíthattak. Ezt a történelmi érdeklődést aláhúzták a – szintén nemzetközi tendenciáknak megfelelő – hazai neoavantgárd (különösen konstruktivista hagyományokra alapozott minimalista) irányzatok, nemegyszer külföldi magyar folyóiratok által is képviselt csoportosulások (például a párizsi *Magyar Műhely*, az újvidéki *Új Symposion*) támogatásával. Különös adottságot, a magyar kutatók helyzeti előnyét képviselte a szovjet-orosz avantgárd törekvések kutatásának lehetősége; nem rajtuk múlt, hogy ez az előny néhány példás alappublikáció (Tatlin, El Liszickij) kivételével kihasználatlanul maradt – s éppúgy, mint a szovjet avantgárd kortársakhoz fűződő kapcsolatok, nemcsak a tudományban, hanem lényegében nyomtalanul az akkor könnyen lehetséges múzeumi gyűjteménygyarapítás terén is. Az Intézetben e kutatási iránynak mindenekelőtt Körner Éva – Németh Lajosnak az ELTE Művészettörténeti Tanszékén vállalt professzori megbízatása utáni – jelenléte kölcsönzött nagy hangsúlyt. A nyolcvanas évektől (elsősorban Hegyi Lóránd révén) az Intézet vált egyik központjává „új szenzibilitás” címszóval az ellentétes tendenciájú, a posztmodernizmus első jelentkezését képviselő generáció- és ízlésváltásnak is.

A magyarországi művészet története

A magyarországi művészet történeti szintézise mint az intézetalapításkor fő feladatként megjelölt témakör (voltaképpen indok) régi, tulajdonképpen a magyar művészettörténet-írás 19. századi célkitűzéseiben gyökerező kíváncsi volt, amelyet 1950-ben Fülep Lajos *A magyar művészettörténelem főadata* című, programalkotó székfoglalójában aktualizált és konkretizált. Ma már többé-kevésbé világos képünk van az e koncepciót kísérő érdekellentétekről – és voltaképpen az intézetalapítás súrlódási együtthatóiról. Eleinte egyáltalán nem a nyolckötetes, nagy és részletes szintézisre gondoltak, hanem – ellentétben a régebbi korszakok valamely szűkebb áttekintésével – különösen a 19–20. századi művészet részletesebb kézikönyvére. Mindez különféle kutatóhelyekre háruló feladat lett volna. (Főként az ELTE tanszéke és a Magyar Nemzeti Galéria jött volna számításba: az utóbbi főigazgatója, Pogány Ö. Gábor társszerkesztőként még a hetvenes években is eredményesen obstruálta a Zádor Anna koncepciójának megfelelően tervezett 19. századi kutatásokat, különösen ezeknek a felvilágosodás hagyományától kezdődő tárgyalását.)

Nehezebb – és korszerűbb – szakmai ellenérveket jelentettek azok a belső, intézeti ellenérvek, amelyek egyrészt a hasonló nemzeti szintézisek túlhaladottságára, módszertani tarthatatlanságára, másrészt az alapkutatások hiányos voltára hivatkoztak. Ezekkel szemben kevésbé volt sikeres az az érv, hogy megfelelő művészettörténeti szintézis hiányában Magyarországon aligha lehet valaminek a meghaladásáról beszélni, mint az a másik, hogy hasonló nemzeti művészettörténeti kézikönyvek a Szovjetunióban (sőt annak egyes tagköztársaságaiban) is vannak, illetve más szocialista országokban (például az NDK-ban, Lengyelországban, Csehszázgról) szintén készülnek. A „kézikönyv” az alapítási idő nagy akadémiai vállalkozásainak sorába illeszkedik, mint például a „spenót” becenévvel tisztelt, utóbb a második világháború utáni időszakra vonatkozó kötetekkel is kiegészített irodalomtörténet, a tíz kötetre tervezett Magyarország története, s mint ami gyakorlatilag valamennyi társadalomtudományi akadémiai intézet hasonló nagy tervfeladata is volt. Köpeczi Béla akkori akadémiai főtitkár, akinek jelentős szerepe volt az Intézet megalapításában és az ehhez megfelelő feladatkörének kialakításában, a szakma felkészületlenségének és a szintézist megelőző anyaggyűjtésnek érvét az Irodalomtudományi Intézetben akkoriban szerkesztett *Világirodalmi Lexikon* példájára hivatkozva hárította el.

A Fülep Lajos székfoglalója nyomán a magyarországi művészettörténet első és második fele között is választott megkülönböztetés „magyarországi” és „magyar” között, s az előbbinek a mindenkori történelmi országterület egészére való kiterjesztése olyan pragmatikus megoldásnak tűnt, amelyet például a történettudomány párhuzamosan futó vállalkozásai közül a Györffy György szerkesztette nagy mű, *Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza* is alátámasztott. Általában nem jelentett akadályt a szomszédos országok művészettörténetisével és intézeteivel való együttműködésben, ha formális ellenzésének – vagy például a szlovák művészettörténet-írás oldaláról a mindenkori államterület figyelembevétele alapján emelt „etatizmus”-vádak – voltak is példái. A magyarországi kora középkori történelem történeti földrajzának és emléktárájának a középkori magyar állam kereteiben és

normái szerinti, illetve ezzel ellentétben, a jelenlegi utódállamok igazgatási fogalmai szerinti tárgyalása egy, a középkorkutató művészettörténészek közreműködését is igénylő vállalkozásban vezetett konfliktushoz. Az egykori NDK történettudományának és régészetének vezetésével az 1980-as években tervezték egy interdiszciplináris középkori történeti lexikon kiadását, amelyben a szerkesztőségnek a jelenkori területi illetékesség elvéhez való ragaszkodása volt a problémák forrása. Ez esetben végül a magyar munkacsoport kivonult a közös feladatból, s a *Korai magyar történeti lexikon* anyaga végül (1994-ben) önállóan, Kristó Gyula szerkesztésében került kiadásra.

Dokumentum-publikációk

Ezek a kutatások általában az egykori Művészettörténeti Dokumentációs Központ örökségéhez tartoztak; a megkezdett sorozatokat a Művészettörténeti Kutató Csoport még sokáig folytatta. A két levéltári forrásközlés közül az *Acta Cassae Parochorum* 1980-ban a 7. füzetrel, az *Urbaria et Conscriptiones* sorozat az 1990-ben publikált 8. füzetrel zárult. Ezek feleltek meg leginkább az egykori Dokumentációs Központ feladatkörének – éppúgy, mint az ugyancsak nagy vállalkozásokat, különösen az 1950-es években fontos szerepet játszó corpus- és műemléki topográfiai munkákat támogató levéltári kutatásoknak. A két levéltári fond részben regeszta jellegű, részben szövegkiadása leginkább az *Österreichische Kunsttopographie* ugyanebben az időben elkészült köteteit is kísérő, a terjedelmes levéltári forrásanyagot a kötetek tehermentesítése érdekében hasonló, sokszorosított formában publikáló füzetekre emlékeztet. Mindenesetre egy, az intézetalapítást megelőző és a művelődési tárcához tartozó intézmények közös feladataihoz rendelt vállalkozás volt.

Szorosabban tartozott az Intézet feladatköréhez két másik publikáció. Az egyik az 1945 utáni forrásanyag közreadását megkísérelő, de két füzet után (1971 és 1979) – nyilván a bizalmasnak minősülő iratok közreadásával kapcsolatos nehézségek miatt – hamarosan félbeszakadt füzet sorozat. A másik, a *Documenta Artis Paulinorum* három füzete (1975–1978) a pálos rend forrásanyagának késő középkori gyűjteményen alapuló, nem kritikai adattára. Mindkettő a magyarországi művészettörténeti szintézis egy-egy aspektusának előkészületeként értékelhető éppúgy, mint a már a Dokumentációs Központ keretei között megkezdett középkori pecsétmásolat-gyűjtemény, amelynek rendszeres publikációjára csak a főpapi (1984), illetve a káptalani és konventi pecsétek (1992) esetében került sor. Ezek tulajdonképpen a korábban virágzó corpus-publikációk utolsó példái, a nagy stílustörténeti tanúság értékű pecsétművészetnek a nemzetközi szakirodalomban is ritka publikációi. Ugyancsak a corpus-munkák késői produktuma Beke László nemzetközi szinten is nagy idézettségűnek bizonyult *Sodronyzománcos ötvösművek* című munkája (1980).

Intézményes külkapcsolatok

A Művészettörténeti Kutató Csoport nemzetközi kapcsolatait döntően az akadémiai kapcsolat- és egyezményrendszer határozta meg. Erőssége volt mindenekelőtt a szocialista országok tudományos akadémiaival erre az időre már intézményesedett hivatalos kapcsolatrendszer. Megalapításától kezdve a Művészettörténeti Kutató Csoport is részt vett ebben az egyezményes hálózatban – ahol volt partnerintézet, ott a hetvenes évektől kezdve, intézetközi egyezmény alapján is. Ezeknek az egyezményeknek mindig volt valamiféle súlypontjuk, például a szocialista művészet történetének, aktuális kérdéseinek, elméletének stb. kutatása – aminek kapcsán különböző ünnepi üléseken való részvételeken és kb. „így volt/van ez nálunk is” tartalmú hozzászólásokon kívül alig emlékszem más eredményekre. A legfontosabbak a „kölsönös kapcsolatok” vagy „összehasonlító művészettörténeti kutatások” címszó alá tartozó, gyakorlatilag a kutatók cseréjét lehetővé tevő munkatervi pontok voltak. Ezeket viszonylag bőséges kiküldetési, illetve fogadási keretek biztosították. A kiküldő fél fizette az útiköltségeket, a fogadó a szállást, a napidíjat, s gondoskodott a munkaterv szerinti programról. A legfontosabb a kutatócsere devizamentessége volt – abban a pillanatban, amikor beköszöntött a piacgazdaság, és a devizagazdálkodás átalakulása lehetővé tette a szabad mozgást Nyugat felé, ez a csere a legtöbb viszonylatban el is vesztette jelentőségét. Egészében véve azonban a kelet-közép-európai kollegiális kapcsolatok kiépítésének, a történeti és aktuális információszerzésnek, a szakirodalmi ismeretek elmélyítésének fontos eszköze volt.

Intézményes, egyezményes kapcsolata az Intézetnek a Csehszlovák Tudományos Akadémián belül külön Prágával és külön Pozsonnyal alakult ki – ezek máig is a legtartósabbak. Hasonlóan fontos volt a Lengyel Tudományos Akadémiához fűződő kapcsolat – a lengyelországi modern művészet megismerésére vonatkozó, benne rejlő lehetőségekkel együtt. 1980 tájától ehhez egy, részben a Lengyelországban hagyományos Varsó–Krakkó rivalizálás kereteibe illeszkedő krakkói kezdeményezés járult a krakkói kollégák által Nedec várában (lengyel, magyar, cseh, szlovák, utóbb ukrán részvétellel is) szervezett kollokviumok (*Seminaria Niedzickie*) formájában, amelyek célkitűzése kifejezetten a közép-európai összetartozás és a közös problematika életben tartása volt. Formálisan fennálltak a kapcsolatok a Román Tudományos Akadémiával is, de kevésbé feleltek meg az Erdély megismerésére irányuló igénynek, amely hivatalosan az egyedüli volt. Az ottani gyakorlat szerint a román területen folytatott utazás és tanulmányok kedvező esetben is kötelezőek voltak, s ezek célratörő kutatók számára minden hasznuk mellett is inkább kellemetlen idővesztésnek tűntek. Ceaușescu virágkorában – részben az ottani intézmények követhetetlen átszervezései miatt – ezek a kapcsolatok fokozatosan egyre értelmetlenebbé váltak, s helyüket a féllegális kirándulások, magánkezdeményezések foglalták el.

Bonyolultabb volt a kapcsolat az NDK-val, ahol ebben az időben az egykori berlini Zentralinstitut (élén Edgar Lehmann-nal) már megszűnt, munkatársai nagyrészt a műemlékvédelemben helyezkedtek el; a művészettörténet az egyetemi átszervezések következtében is (mindenekelőtt a berlini Humboldt Egyetemen) formálisan

a művészetelméletbe szívódott fel. Az akadémiai egyezmények azonban léteztek, s részben – ami a szocialista realizmus elméletét és gyakorlatát illeti – igen ideologikusak voltak (például a befolyásos kultúrpolitikus, Ulrich Kuhirt révén), némi elméleti-tudománytörténeti rugalmassággal enyhítve (Peter H. Feist), részben a Berlinen kívüli egyetemi, illetve műemlékvédelmi szféra (Ernst Ulmann, Friedrich Möbius, Ernst Schubert, Heinrich Magirius, Hans-Joachim Krause) hagyományos diszciplináris gyakorlatába való betekintésre adtak alkalmat. Egy időben fontosak voltak a greifswaldi egyetem (művészeti nevelési! – *Kunsterziehung*) tanszékének 19. századi (főleg romantika-) konferenciái is. Egészében az NDK intézményeivel kötött egyezményeink az ottani művészettörténeti diszciplináris folytonosság fenntartásában is segítettek. Ez megismétlődött 1968 után Prágában, amikor az ottani akadémiai művészettörténeti intézet az összejövetelek tilalma és a számos munkatársat sújtó nyilvánosság- és publikációs tilalom viszonyai között az egyezményes nemzetközi (NDK és magyar) kötelezettségek alapján tudott konferenciákat rendezni. Az NDK művészettörténet-szeinek egyik legfontosabb törekvése volt a keletnémet állam képviselője a CIHA-ban, valamint művészettörténet-írása tekintélyének reprezentálása. Ez akkor érkezett el csúcspontjára, amikor az 1992-es CIHA-kongresszus színhelyül Berlint választották. Thomas Gaehtgens törekvése volt, hogy toleráns dialógust teremtsen a színhely, Nyugat-, valamint a szervezésbe bevont Kelet-Berlin között. Az egyik előkészítő ülés résztvevői aztán átélhették a még álló falon való kopácsolás és a Nyugat-Berlint elárasztó keleti látogatók áradatának élményét.

Egészen különös volt viszonyunk a Szovjetunióhoz, ahol a Tudományos Akadémiának (SZUTA) nem volt művészettörténeti intézete, csak (hasonlóan az 1969 előtti itthoni helyzethez) a kulturális minisztériumnak, amely igen bonyolult úton, a magyar Művelődési Minisztérium közvetítésével, majd ennek nehézségeit áthidalva egy-egy, az Intézetben feltűnő, rendszerint hátizsákkal felszerelt munkatársa révén kezdeményezett – többnyire nagyszabású, mindig összehasonlító célkitűzésű – munkaterveket, de legfőképpen ilyen-olyan évfordulókra szervezett (tipikus cím: „x győzelmes év”) ünnepi ülészekokat. Az egyes köztársaságoknak azonban voltak művészettörténeti intézeteik, amelyek több-kevesebb (általában minél messzebb voltak mind földrajzilag, mind ideológiailag Moszkvától, annál nagyobb) lelkesedéssel hasonló lehetőségeket kínáltak a kölcsönös tapasztalat- és ismeretszerzésre, mint más testvérországok intézetei: az Ukrán Tudományos Akadémia kijevi komplex, régészetet és antropológiát is magába foglaló intézete, a tbiliszi grúz, a jereváni örmény intézet: utóbbiak a maguk hatalmas kulturális hátterével, és első pillantásra meglepő, impozáns nemzetközi kapcsolatrendszerükkel.

Külön történetük van a jugoszláviai kapcsolatoknak. Ezek a belgrádi Szerb Tudományos és Művészeti Akadémiához (s annak vajdasági, újvidéki leányintézményéhez, a történelmi nevet viselő Matica Srpskához) fűződtek. (A „jugoszláv” jelzőt – ugyancsak történelmi joggal – a horvát, zágrábi akadémia viselte.) A hetvenes évektől a szerb TMA egyik fontos törekvése volt a magyarországi szerb történelmi múlt történeti-kulturális és egyházi, valamint művészeti emlékeinek kutatása, ápolása (párhuzamosan például az Athosz-hegyi Hilandar kolostorral kapcsolatos kutatásokkal). Ezt

a munkát Jugoszláviában erős állami támogatás és kezdettől élénk (a magyarországi szerb emlékek állapotát illetően erősen kritikus) sajtópropaganda kísérte. Az expedíciók mindenekelőtt Szentendrre és mellette más szerb egyházi emlékekre (például Ráckeve, Grábóc) irányultak, s fogadásukban az MTA Irodalomtörténeti Intézetének (a feledhetetlen Vujicsics Sztojánnak a maga hatalmas, benső tárgyismeretével és szeretetével) volt vezető szerepe; a miénk nagyrészt kompetenciánkat messze meghaladó (például műemlékvédelmi technikai, múzeológiai) kérdések és követelések kezelésében merült ki. Mivel a munka elvileg a kölcsönösség alapján állt, ez az elv módot adott – szigorúan vajdasági – magyar művészettörténeti vonatkozású emlékek tanulmányozására: alapvetően két téren, középkori emlékek (például Dombó és Aracs kutatási eredményei), illetve főként az 1900 körüli századforduló építészetének tanulmányozásában, de vajdasági múzeumok magyar képzőművészeti emlékei kapcsán is. A munkát egy, az ortodox egyházi művészet kutatásában nemzetközi hírt szerzett akadémikus, Dejan Medaković irányította, különösen Dinko Davidov segítségével; az expedíciós kutatócsoportokban időnként részt vettek neves irodalomtörténészek, történészek, muzikológusok is. Ennek a kapcsolatnak, amelynek szerb vezetői Milošević idején türelmetlen nacionalistákként exponálták magukat, a boszniai háború alatti embargó vetett véget. Akkoriban a CIHA kongresszusain is elszigetelődött a szerb művészettörténet-írás képviselője.

Voltak törekvések más jugoszláviai akadémiai intézetekkel való kapcsolatfelvételre is. Kevés sikerrel Zágrábban, ahol a Jugoszláv Tudományos és Művészeti Akadémia szervezete (gyűjtemény, tanszék és kutatás szoros egységével) és céljai is alapvetően különböztek a mieinktól. Eredményes, az általános akadémiai egyezmények által támogatott kutatóutakon kívül, több kísérlet ellenére, formális egyezménykötésre nem került sor. Egyezmény nem született ugyan, de eredményesebb volt – legalábbis a közös érdeklődésre számító középkori és részben 19. századi festészeti témakörben – a ljubljanoi szlovén akadémiai intézettel való kapcsolatfelvétel. 1984-ben a közös érdeklődés jelzésére úttörőnek kiszemelt Eugen Cevc professzor, ljubljanoi intézet-igazgató személyes részvételével előkészített velemi Johannes Aquila-konferencia (az osztrák kutatást képviselő Elga Lanc és a stájer műemléki referens, Georg Kodolitsch részvételével) egy súlyos közlekedési baleset miatt nem válhatott ugyan rendszeres kapcsolat kiindulópontjává, a szlovén művészettörténet-íráshoz fűződő intézményes kapcsolatok azonban azóta – Janez Höfler intézeti igazgatásának korszakában – is töretlenül maradtak. A különbség okai részben tudománypolitikai-történeti jellegűek. Horvátország autonómiatörekvései egyrészt a 19. század második felétől önálló művészettörténet-írási hagyomány kialakulásához vezettek, másrészt északi területeinek (az ún. „kontinentális” Horvátországnak) művészettörténeti-műemlékvédelmi jelentősége csak az utóbbi évtizedekben követelte meg a magyarországi kontextusba helyezést (e tekintetben úttörő munkát végzett Diana Vukičević-Samaržia). Ugyanakkor Szlovéniában soha nem volt vitakérdés a Muraköz emléktárájának magyarországi kontextusba tartozása, s az ebből eredő nyitottság.

A Kutató Csoport nyugati kapcsolatai mindig inkább személyes jellegűek voltak, kapcsolatokon, – inkább felkínált, mint pályázott – ösztöndíjakon, meghívásokon

alapultak. Ezenkívül fontos és rendszeresen igénybe vett tanulmányi-kutatói lehetőségeket az államközi kulturális egyezményeken alapuló ösztöndíjrendszer kínált. Több-kevesebb biztonsággal lehetett számítani például a francia CNRSS-szel, az olasz CNR-rel, a Benelux államokkal kötött egyezményeken alapuló kutatói kiküldetésekre, a vicenzai Corso Palladiano, a poitiers-i Centre des Hautes-Études és a hasonló rangú tours-i reneszánsz tanulmányi központ meghívásaira. Hasonló szerepet töltött be mindig is a müncheni Zentralinstitut für Kunstgeschichte, s valahogyan mindig megoldódott az esedékes kasseli *dokumenták* látogatása is. Valamelyes rendszerességről e tekintetben igen, intézményesülésről azonban nem lehet beszélni – még abban az értelemben sem, ahogyan az 1990 utáni, alapvetően egyéni megítélésen alapuló (s ezért az Intézet szempontjából legfeljebb utólag regisztrálható) ösztöndíjrendszer esetében. Ha pedig emigráns személyi kapcsolat, netán szervezet is állt a háttérben, mindezt a féllegalitás köde is belepte.

Hasonló, de egyértelműbb volt a helyzet Ausztriával, ahol – tekintettel arra, hogy a művészettörténet vezető kutatóhelyei a bécsi egyetem művészettörténeti intézete és a Bundesdenkmalamt voltak, hagyományosan a miénkhez hasonló intézet pedig nem létezett – olyan egyezményes, munkatervvel alátámasztott kapcsolat, mint a szocialista országok intézményeivel, nem volt lehetséges, annál több volt viszont a kollegiális és konkrét kutatási kapcsolat, s egy idő után a Collegium Hungaricum adta tartózkodási lehetőség is. A bécsi művészettörténet-írás vezető egyéniségei is magától értetődően ápolták budapesti kapcsolataikat: elég Otto Demus, Renate Wagner-Rieger, Gerhard Schmidt folyamatos magyarországi jelenlétére gondolni. Amikor Hermann Fillitz, majd Artur Rosenauer idején a művészettörténet – különösen nagy projektjei révén – nagyobb súlyt kapott az Österreichische Akademie der Wissenschaften szervezetében is, az akadémiai kutatócsere szintén szerephez jutott – legalábbis az osztrák kutatók látogatásaiban. Mivel a cserekereteket az osztrák természettudósok – ellentétben a magyarokkal – rendszerint nem merítették ki, egy-egy budapesti út lehetősége ottani kollégáink előtt rendszerint nyitva állt. Az Intézet igyekezett súlyt fektetni ausztriai kapcsolataira. Így használtuk ki az alkalmat például 1983-ban: amikor a CIHA-kongresszus a bécsi művészettörténeti iskola hagyományait tárgyalta, a Collegium Hungaricum kiállítóhelyiségében egy katalógusszerű brosúrával kísért kiállítással jeleztük a magyar művészettörténet-írás párhuzamosságát és problematikájának azonosságát. A vállalkozást itthon nem kísérte különösebb lelkesedés, megvalósítását főként a Műcsarnok akkori igazgatója, Néray Katalin civil kurázsijának köszönhattük – ahogy nemzetközi sikerét is.

Ez az eset átvezet Intézetünk és a CIHA viszonyához. Nemcsak alapításával kapcsolatban lehet felidézni a budapesti kongresszust, hanem későbbi története alapján is. A következő, granadai kongresszusig szokás szerint a CIHA elnöke – és tiszteletbeli tagként később is a *bureau* tagja – Vayer Lajos volt, ami a magyar művészettörténészeknek, köztük az Intézet munkatársainak kedvező lehetőséget kínált a művészettörténeti kongresszusokon és kollokviumokon való fellépésre, részvételre. Az 1983-as bécsi kongresszus után, Hermann Fillitz elnöksége, majd – igen aktív – *bureau*-tagsága idején, amikor (szemben az addigi kvalitás-központú, egyetemes

művészettörténeti beállítással) Ausztria felismerte közép-európai helyét és ebből következő adottságait, megelevenedett a CIHA érdeklődése e térség művészettörténeti hagyománya iránt. A nyolcvanas években – s nagy tekintéllyel a washingtoni kongresszuson – Jan Białostocki képviselte „Kelet-Európát” a CIHA-*bureau*-ban. Őt korai halála után minden bizonnyal Jozef Krása követte volna, de ő is tragikusan korán elhunyt. Így került magyar *bureau*-tag a CIHA vezetőségébe az 1989-es strasbourg-i kongresszuson. Az amszterdami, 1996-os kongresszusig tartó időszak lényegében a művészettörténet intézményrendszerének nagy átalakulása – nem utolsósorban új nemzetállamok képviseletének és intézményeik jelentkezésének időszaka – volt. De ennél is jelentősebb a művészettörténet-írás metodikájával és értelmével kapcsolatos kérdések tudatosodása, amely felértékelte a mienkhez hasonló közép-európai, egyetemi és múzeumi kötöttségeken (de nem a posztgraduális képzésen) kívül működő kutatóintézetek példáját. A párizsi INHA tervezetét Jacques Lang Strasbourgban hirdette ki, kezdeményei („*préfiguration*”) hamarosan éppúgy tapasztalhatóak voltak, mint a Gaehtgens által alapított párizsi német kutatóintézet. Nem véletlen, hogy 1996-ban Amszterdamban alakult meg a (CIHA rövidítésére rímelő betűszóval jelzett) RIHA, amelynek Intézetünk is alapító tagja. Szerény, kopottas rokon, de mégis ő – néha mint egy kegyeletből ebédre hívott, szorongó nagynéni vagy nagybácsi.

A nemzetközi kapcsolatoknak még egy, részben feledésbe ment formájáról érdemes itt megemlékezni. Létezett ugyanis az Akadémián egy úgynevezett „különmeghívásos” költségvetési keret, amelyből a Kutató Csoport évente legfeljebb egyet kapott. Ez jelentős személyiségek néhány napos, rendszerint előadásra vagy konferencia-részvételre való meghívására szolgált. Ebben a formájában mára nyilván idejét múlt. Emlékezetem szerint ez tette lehetővé például Willibald Sauerländer, Heinrich Dilly, Hans Belting, Thomas Gaehtgens, Robert Didier látogatását – mind az 1980-as években –, s ilyen, a beutazást is indokló meghívásnak eleget téve látogathatott haza először Bogyay Tamás is, miután a koronázási jelvényekről a Nemzeti Múzeumban tanácskozó konferenciára történő miniszteri meghívása korábban sikertelen volt.

Magyarországi művészettörténet

A művészettörténeti szintézis látszólag egy „nemzeti tudomány” belügye volt, de előkészítői, szerkesztői számára nem volt kétséges, hogy vannak nemzetközi vonatkozásai. Nem is a történeti Magyarország kereteiben való tárgyalás fogadtatása érdekelt – ez magától értetődő volt, hanem mindenekelőtt a magyar művészettörténet emléktanyagának és a művészettörténet-írás hazai problematikájának, módszereinek publikálása. A munka kezdeteitől cél volt az eredményeknek valamilyen formájú idegen nyelvű kiadása. Erre – mindmáig – nem sikerült kiadó partnert találni, s az amúgy is terjedelmes kötetekben az idegen nyelvű rezümék vagy legalábbis tartalom- és képgyjegyzékek közlését a kiadó azzal utasította el, hogy nem lenne etikus ezzel terhelni a magyar olvasó (a példabeszédbeli „művelt dolgozó”) pénztárcáját. Ezzel szemben már

a legújabb időkben tapasztalhatjuk a magyar nyelvű kézikönyv ismeretét, használatát. Szerencsére a bőséges képkötetek és a jó mutatók biztosítják a szöveg feltárását, s minden külföldi érdeklődő hamar talál fordítói segítséget egy-egy kiválasztott hely megértéséhez. Ez fontos adalék is lehetne a sokat emlegetett idézettség feltételeihez, amelyeket nyilvánvalóan a téma nemzetközi érdekessége határoz meg.

Mindenesetre mind a nemzeti/nemzetállami keretben koncipiált művészettörténeti szintézis létjogosultságának, mind formátumának voltak nemzetközi párhuzamai. Emlékezetem szerint mindenekelőtt a lengyel művészettörténet-írás vezető tudósainak részvételével megkezdett nagy összefoglalás első kötete, a Michał Walicki által szerkesztett s rajta kívül még a történész Aleksander Gieysztor és Jan Zachwatowicz által írt *Sztuka Polska przedromańska i romańska* (1968) feküdt előttünk mint egy vezető történetst is magába foglaló szerzői kollektíva által létrehozott szintézis példája. Persze a különbségek is nyilvánvalók, így a lengyel szintézis fontos részét alkotó emlékkatalógusban, amely arra a különbségre is felhívta a figyelmet, hogy míg a lengyel intézet műemléki topográfiát (*Katalog zabytków sztuki*) is művelt, milyen előfeltétellel nem számolhattunk, s a műemléki kistopográfia gyűjtésének és szerkesztésének (akkoriban a „kis Dehio” mintájára: „kis Genthon”) feladata mint lehetőség csak a nyolcvanas évek elején merült fel, amikor az akkori Országos Műemléki Felügyelőség már kezdte feladni a topográfiai munkát. Más kérdés, hogy a *Dzieje sztuki polskiej* első kötete az utolsó lett, már a gótikát tárgyaló második résznek is csak több részkötete jelent meg, tetemes késéssel. A hetvenes években a cseh *Dějiny českého výtvarného umění* (1984-től) és a keletnémet *Geschichte der deutschen Kunst* kevésbé monumentális, de kezelhetőbb köteteinek sorozata még csak a tervezés fázisában járt.

Ezeknél az inkább a formátummal kapcsolatos kérdéseknél fontosabb támaszt jelentettek a közös kutatási témákra, módszerekre, elméleti megfontolásokra vonatkozó tapasztalatcserék. Jozef Krása, Vlasta Dvořáková és Karel Stejskal nemcsak a középkori felvidék máig példás corpusának szerzői voltak, hanem számos más kérdésben is biztos segítségeinknek bizonyultak. Hasonló mondható el a rudolfinikus manierizmus kutatójáról, Eliška Fučíkováról, a barokk-kutató Ivo Krsekről, valamint a modern művészet olyan kutatóiról, mint a korán elhunyt František Smejkal és Tomáš Vlček. Mindezek nemcsak szakterületükön – bár például a modern művészet specialistái klasszikusnak mondható kutatási területen is gyakran forró talajon mozogtak –, hanem gyakran mint „disszidens” művészek illegális szimpatizánsai is fontosak voltak. Hasonló állítható lengyel és szlovákiai kollégáinkról is. Segítségük, kollegiális támogatásuk nélkül nehezen juthattunk volna anyaghoz, fényképekhez, aktuális kutatási dokumentumok közelébe. Az együttműködés és a tapasztalatcsere a romanikától kezdve a gótikus művészeten, reneszánszon, manierizmuson és barokkon keresztül a 19. századig eleven volt. A felvidéki művészek szlovák vagy magyar voltának – főként helyesírási szempontból kényes – kérdése már csak a fordulat után jelent meg közös kiállításokon is. A tolerancia formuláját nyilvánvalóan az a belátás alkotta, hogy a művészettörténész nemzetközi értékrendet képvisel ugyan, de – más irodalmi műfajban – adósa hazai (és hazafias) közönségének. Szlovákiában Marian Váross inté-

zeti igazgatóságának idején az együttműködés hallgatólagos volt, Jan Bakoš időszakában teljesen nyitott – beleértve a publikációkban polemikusan tárgyalt metodikai fenntartásokat.

Nem függetlenek a művészettörténet nemzetközi értékrendjétől a Kutató Csoport által – éppen a művészettörténeti szintézis előkészítése, anyagának gyűjtése és dokumentálása érdekében – kezdeményezett kiállítások: az *Árpád-kori kőfaragványok* (1978) és az *I. Lajos kora* (1982) Székesfehérvárott, a *Művészet Magyarországon 1780–1830* (1980) és *1830–1870* (1981) a Nemzeti Galériában, *A Zsigmond-kor* (1987) a Budapesti Történeti Múzeumban. Valamennyi részben nemzetközi szerzőgárdát is foglalkoztatott, és mindegyiket nemzetközi konferencia kísérte. A legfontosabb azonban a részletes tárgyismertetőket és tanulmányokat tartalmazó katalógusok kiadása volt, ami ennek a külföldön már régen elterjedt műfajnak hazai meghonosítását jelentette – tartalmában; az akkori KESZ-sokszorosító üzemnek köszönhetően viszont legfeljebb a „kézirat gyanánt” kategóriának megfelelő kivitelben. Ezek a kiadványok váltak előfutáraivá a fordulat után szinte azonnal helyükre, a múzeumokba került hasonló vállalkozásoknak, amelyek azonban nemcsak a kiállításokat és katalógusait helyettesítették, hanem a kézikönyvprogramot is felváltották. Egyes esetekben – ilyen volt a Magyar Nemzeti Galéria 1994-es *Pannonia Regia* kiállítása – közvetlen, szövegszerű kapcsolat is van a kézikönyv számára megírt és a katalógusban felhasznált szövegek között is. Az 1970–1980-as évek kiállításai utóbb – rendszerint múzeumok által menedzselve, de gyakran az előbbiek szerzőinek részvételével – újra és újra feltűntek: ilyenek voltak 1994-ben a közép-európai barokk év vállalkozásai (*Utak és találkozások*), 2001-ben a fontevrault-i *L'Europe des Anjou*, 2006-ban a budapesti–luxemburgi Zsigmond-kiállítás.

Az előzmény, az 1987-es Zsigmond-kiállítás sorsa külön szót is érdemel: az ugyanis nemcsak Zsigmondnak, hanem a katalógusban dedikációval megszólított Mályusz Elemérnek is rehabilitációját jelentette, s a Szűcs Jenő vezetésével szervezett nagyszabású történész-régész-művészettörténész konferencia számos, addig elhallgattatott cseh történész színre lépését is – s velük együtt például az emigrációból hazatérő Bak Jánosét is. A konferencia anyagának kiadásában a Nyugat-Németországban működő, csehországi származású Ferdinand Seibt játszott meghatározó szerepet. Az ő tanítvány és munkatársa, Winfried Eberhard vált alapítójává 1990 után annak a közép-európai történeti, de a művészettörténetben is jelentőssé váló kutatóközpontnak, amely a német rendszerváltás után, az egyetemi tanszékeket kezelő „*Treuhand*” segítségével előbb Berlinben alakult meg, majd mint Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas a lipcsei egyetemhez csatolva, Lipcsébe telepedve vált a közép-európai kutatások egyik legproduktívabb interdiszciplináris központjává. Hasonló példákkal – vélhetőleg nem kis számban – a reneszánsz és a barokk művészet kutatói, a modern művészet specialistái is szolgálhatnának.

1990 után: az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet

Ha már úgy alakult, hogy ez a beszámoló nagyrészt emlékezés lett, néhol utalással a későbbi fejleményekre is, helyénvalónak látszik az utolsó két évtized eseményeinek csak jelzésszerű felvillantása – már csak azért is, mert kevésbé látható, hogy ezek hová vezetnek. Semmiképpen sem szeretném idealizálni az előző időszakot, de tapasztalatból állíthatom, hogy többet tehattünk tudományos célok érdekében. Akkor már – eltekintve a legújabb kortól, és főleg a jelenkortól – ideológiai korlátokba nem igen ütköztünk, és nagyon szegényes keretek között ugyan, de pénzügyi kötelékeink sem voltak olyan szorosak, mint ma. Persze érvként lehet említeni a népi demokratikus, minden vonalon penetráns igénytelenséget.

Az előző korszakban kialakult nemzetközi kapcsolatrendszer egyes elemeiben fennmaradt, de messze nem abban a meghatározó szerepben, mint korábban, s (ilyen például a Zsigmond-kor vs. Luxemburgi-kor rivalizálása 2005–2006-ban) a piaci versengés elemei is megjelentek benne, ahogyan nyilván meg fognak jelenni a szlovák–magyar viszonylatban is, amely 2000 után (gótika, reneszánsz, Mednyánszky stb.) az elfogultságtól mentes együttműködés igen kulturált teljesítményeit hozta. A rivalizálás már nyilvánvalóan nem ideológiai, hanem piaci jellegű.

A közép- vagy hosszabb távú tervezést mint az intézeti munka alapját időközben a szponzorálás, az alvállalkozóként a fővállalkozó (rendszerint kiállítási projekteket kezdeményező múzeumok) szempontjainak alárendelt vállalkozások, a kiadványfinanszírozás esetlegességei váltották fel. A célirányos témaválasztást is a doktori képzés, az ösztöndíjrendszer alapvetően egyénre irányuló lehetőségei határozzák meg. Ugyanezt az intézményes kapcsolatok helyett a személyes nexusok uralma fejezi ki (jellegzetes műfaj az ajánlólevél). A külföldi magyar intézetek hálózata mint kutatóbázis ugyancsak személyi alapon áll a kutatók rendelkezésére, együttréve és tendenciájában azonban szerencsés esetben az Intézet szellemi bázisát alkotja. Ez részben kollegiális lojalitás kérdése.

E tekintetben nem lehet eléggé nagyra becsülni a 2000-es évtizednek azt az intézeti kezdeményezését, amellyel fiatal kutatóknak, az új kutatógeneráció képviselőinek nyújtott nemzetközi fórumot (s az *Acta Historiae Artium*ban publikációs lehetőséget).

A RIHA keretében nagy és irigylésre méltó kutatóintézeti partnerek kínálkoznak az Intézet számára (például a müncheni Zentralinstituton kívül a párizsi INHA, a hágai intézet, a washingtoni CASVA, a Getty Foundation), velük globális együttműködési és publikációs lehetőségek is. Ezek lehetőségei egyelőre inkább csak kirajzolódnak, mint kihasználódnak.

A 2007-es budapesti CIHA-kollokvium (How to write Art History: national – regional – global?) egy ideig megbízható alapot ad a tájékozódásra. Egy-egy hasonló helyzetkép ma hamarabb avul, mint bármikor korábban. Öt évvel a mintavétel után (azaz hamarosan) már csak a bulgakovi „másodrendű frissesség” állapotában lesz.

Galavics Géza

Közelítések a kora újkori és az újkori magyarországi művészet kutatásában az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetben

A Művészettörténeti Kutatóintézet (1991-ig Kutató Csoport) 1969. évi megalakulása óta törekedett arra, hogy kiemelt fő feladatához, a magyarországi művészettörténet kézikönyvsorozatának elkészítéséhez minden stíluskorszaknak legyen egy (vagy több) specialistája az Intézetben. A Művészettörténeti Dokumentációs Központból átkerült kollégák (és gyűjtemények) mellé az addig a múzeumokban, egyetemen, műemlékvédelemben, könyvkiadóknál vagy éppen más akadémiai munkahelyen dolgozó művészettörténészek jöttek az Intézetbe, ahol a különböző szakmai háttérrel, tapasztalatokkal érkezők, együtt az egyetemről az Intézetbe került tehetséges fiatalokkal, igen sokszínű, erősen inspiratív közösséget alkottak. Meghatározó alakja ennek elsősorban Németh Lajos (1929–1991) volt, nemcsak nagy tárgyi tudásával, hanem erős teoretikus érdeklődésével, a társtudományok és a kortárs művészetek új jelenségei iránti figyelő nyitottságával; mellette Marosi Ernő, 1964-től több évtizeden át minden végzett magyar művészettörténész tanára, az Intézet igazgatóhelyettese (1974–1990), illetve igazgatója (1991–2000).

Ha az Intézet fennállásának négy évtizedét a reneszánsz, a barokk és a felvilágosodás korának művészettörténeti kutatásai felől nézve szeretném bemutatni, végigkövethetném mind a négy évtized történetét, hiszen szinte a kezdetektől mindmáig itt dolgozom. Mégis inkább az Intézet első bő másfél évtizedét idézem fel, azt is inkább egyfajta alulnézetből. Nemcsak azért, mert időben ez esik a legtávolabb, s ezért kevesebben őrizzük emlékezetét, hanem mert ebben az időszakban alakultak ki az Intézet feladatkörei, tevékenységi formái, belső struktúrája, gyűjteményeinek rendje, publikációs lehetőségei, viszonya más intézményekhez, helye az akadémiai struktúrában, illetve a hazai és a nemzetközi művészettörténeti kutatásokban. S bár a körülmények és feladatok e négy évtized alatt jelentősen változtak, részben még ma is az akkor kialakított struktúra keretei közt tevékenykedünk.

A reneszánsz és a barokk kutatása

Az Intézetbe engem a tervezett művészettörténeti kézikönyv barokk kötetének „felelőseként” vettek föl; a kötet szerkesztője Garas Klára volt.¹ Tanulságos a mából visszatekinteni, milyen feladatokat adott és milyen lehetőségeket kínált az Intézet ak-

Galavics Géza művészettörténész, az MTA levelező tagja. A hetvenedik születésnapját köszöntő kötet: „Ez világ, mint egy kert...”, szerk.: BUBRYÁK Orsolya, Budapest, 2010. E-mail cím: galavics@arthist.mta.hu

Géza Galavics is an art historian and a corresponding member of the Hungarian Academy of Sciences. Essays in Honour of his Seventieth Birthday: „Ez világ, mint egy kert...” [‘This world as a garden...’], ed. Orsolya BUBRYÁK, Budapest, 2010. Email-address: galavics@arthist.mta.hu

¹ A barokk kötet szinopszist lásd GARAS (1976).

² GALAVICS (1971).

kor egy harmincéves fiatal művészettörténésznek. Belépésem (1970) után nem sokkal megjelentették bölcsészdoktori disszertációm (1971),² s hamarosan megbíztak – mintegy a kézikönyv előkészítéseként – egy magyarországi reneszánsz és barokk művészetet bemutató tanulmánykötet összeállításával. Közben bekapcsolódtam az Intézet lázas periodizációs vitáiba, amelyeket messze nem csak az a praktikus célkitűzés motivált, hogy egy nyolckötetes művészettörténeti összefoglalás struktúrájának kialakításakor már dönteni kellett arról, milyen elvek szerint tagoljuk a magyarországi művészet történetének folyamatát, s praktikusán kötetenként a sorozatot is. A periodizációs viták magukba sűrítették az akkor igen eleven vitákat a stíluskorszak fogalmáról, a művészettörténet metodikájáról, a művészettörténet 19. századból származó fogalomrendszeréről, a művészetszociológia, s mindenekelőtt Pierre Francastel (1900–1970) nézeteiről, a művészeteket a társadalmi kommunikáció részeként értelmező felfogásáról. Erről szól Németh Lajosnak az Intézet első tanulmánykötetében (*Művészettörténet – Tudománytörténet*) közölt írása, s magam ugyanott e viták tanulságait próbáltam alkalmazni a 17. századi magyarországi művészeti emlékanyagára, kísérletet téve az egymás mellett élő késő reneszánsz és kora barokk (vagy annak vélt) jelenségek értelmezésére, megkérdőjelezve a magyar művészettörténetben a barokk kezdeteit mechanikusan az 1600-as évekre tevő felfogást, s végiggondolni ennek következményeit.³

³ GALAVICS (1971).

Írásom Klaniczay Tibor (1923–1992) és az általa szerkesztett (s jelentős részben írt) irodalomtörténeti kézikönyv („a spenót”) szemléletét, metodológiai tanulságait igyekezett a művészettörténet anyagára alkalmazni a Klaniczay által igen szuggesztíven s meggyőzően képviselt felfogás szellemében, amely a művészetek stílussegységét, s benne ugyanakkor a művészetek autonómiáját vallotta. Tanulmányomban sokkal kevesebb volt a bizonyosság, mint a föltett kérdés, s még több a megoldandó feladat, a további kutatásra kijelölt terület. Az írás még így is elérte a szaktudományok ingerküszöbét, s magam másokkal együtt a következő évtizedekben nemegyszer az akkor kijelölt feladatok, kutatási irányok nyomvonalán jártam, mint például legutóbb a *Mátyás öröksége* című kiállítás tanulmánykötetében (MNG, 2008).⁴

⁴ GALAVICS (2008).

⁵ A reneszánsz kézikönyv szinopszisához RADOCSAY (1972); ENTZ (1976).



Amikor Késő reneszánsz – kora barokk című tanulmányomat készítettem, már szerveztem az Intézet első, meghatározott stíluskorszak(ok)al foglalkozó kötetét, amely *Magyarországi reneszánsz és barokk* címmel jelent meg 1975-ben. Ebben helyet kapott a reneszánsz kézikönyv első felkért szerkesztőjének, Radocsay Dénesnek (1918–1974) posztumusz írása (halála után utóda a kézikönyv munkálatainak élén Entz Géza [1913–1993] lett),⁵ de a kötet legnagyobb tanulmányát Balogh Jolán jegyzi, aki a magyar reneszánszról évtizedeken át csiszolt Itália-centrikus víziójának alaprajz-tipológiáját dokumentálta nagy alaposággal (Olasz tervrajzok és hazai késő renaissance épületeink). A kötet nyitó tanulmánya az Intézet reneszánsz-kutatójától, Feuerné Tóth Rózsától (1928–1985) származott, aki itt és az *Ars Hungaricában*, továbbá a magyarországi reneszánsz építészetéről szóló önálló kötetében (1977), valamint az Intézet egykötetes összefoglaló művé-

szettörténetében (1983) tette le névjegyét a magyar reneszánsz kutatásban.⁶ Egyike volt azoknak, akik Balogh Jolán nagyívű, s akkor megbonthatatatlannak tűnő reneszánszkonstrukcióját új módszertani közelítésmódok révén több ponton is megbontották. Az egyik pont a humanisták szövegeinek bekapcsolása a magyarországi kora reneszánsz építészet művészettörténeti értelmezésébe, ami később árnyalt interpretációk megfogalmazását tette lehetővé; a másik a reneszánsz építészet falszövetbe illesztett kőfaragványainak – éppen azoknak, amelyek a stílus markáns jegyeit hordozták – Leon Battista Alberti teoretikus írásai nyomán díszítő elemként, ornamensként való értelmezése, amelyben a reneszánsz ízlés gyors elterjedésének egy lehetséges útját vázolta fel. Bár eredményeit az utóbbi negyedszázad kutatásai, amelyek a régi magyarországi művészet korszakai közül a legerőteljesebben a reneszánszt változtatták meg, többnyire felülírták, a hazai reneszánsz kutatástörténete okkal tartja számon Feuerné Tóth Rózsa kezdeményezéseit.⁷

Az Intézet reneszánsz és barokk témákkal foglalkozó tanulmánykötetében kétségkívül a reneszánszt tárgyaló rész volt az egyenetlenebb. Több mint helyesírási kérdés, hogy a reneszánsz fogalom írásmódjában sem sikerült a szerzők közt egyezésre jutni, mert a legnevesebb szerző – a többiektől eltérően – ragaszkodott a magyarországi művészettörténeti nyelvben a 19. században meghonosodott s általa is használt „renaissance” írásmódhoz. A kötet barokk része a mából nézve modernebb szemléletűnek tűnik. Garas Klára írását (Az olasz mesterek és a magyarországi barokk térhódítása) ma is rendre idézik, a céhes kezek közt dolgozó magyarországi barokk szobrászat egy jól lehatárolható régiójáról azóta sem született jobb tanulmány, mint Baranyai Bélánénak a Szepességet bemutató cikke. Héjyné Détári Angéla itt publikált először a fraknoi (Forchtenstein) Esterházy-kincstárról olyan átfogó összefoglalást, amely máig kiindulópontjául szolgál a témával kapcsolatos, egyre gazdagabb szakirodalomnak. A kötet szerkesztőjeként nem hallgathatom el, hogy – disszertációmát leszámítva – itt jelent meg először olyan típusú írásom, amely a művészet társadalmi szerepét, a művészettel kapcsolatos elvárásokat, világkép és képi világ kapcsolatát vizsgálta a megrendelők szándékai és a műalkotásokban megjelenő szándékok nézőpontjából. Ez a közelítésmód, amelyből az évek során különböző barokk mecénásportrék születtek (Esterházy Pál, Rákóczi Ferenc, magyar főurak, a késő barokk kor főpapi mecénásai), máig fontos számomra; több alkalommal is foglalkoztam a Habsburg uralkodók mint magyar királyok reneszánsz és barokk kori mecénatúrájával összefoglalóan, valamint különböző uralkodók és korszakok, reprezentatív műegyüttesek vonatkozásában is. Ezek egyebek mellett a késő reneszánsz udvari kultúráról, Magyarország és a rudolfinus művészet kapcsolatáról, a pozsonyi vár fejedelmi apoteózissorozatán a magyarországi barokk művészet kezdeiről, s Mária Terézia magyar képzőművészeti reprezentációjáról szóltak.⁸ Ezek az írások társadalomtörténeti irányultságukat többnyire ikonográfiai köntösbe öltöztették, így készült a legnagyobb, önálló kötetben megjelent összefoglalás a török háborúk és képzőművészet témakörében.⁹ A több évszázadot átfogó munka tudatosan nem

⁶ FEUERNÉ TÓTH (1977a); FEUERNÉ TÓTH (1977b).

⁷ MIKÓ (2008), 131–133.

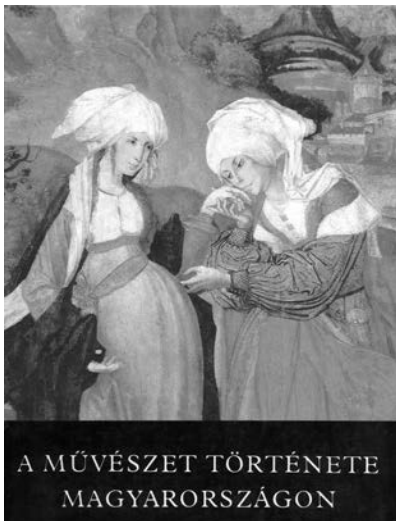
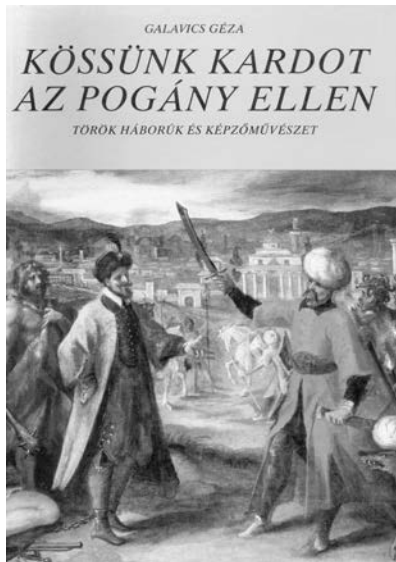


⁸ GALAVICS (1975); GALAVICS (1976); GALAVICS (1980); GALAVICS (1984); GALAVICS (1985); GALAVICS (1986b); GALAVICS (1987); GALAVICS (1988); GALAVICS (1992); GALAVICS (1993b); GALAVICS (2001a); GALAVICS (2004).

⁹ GALAVICS (1986a).

csupán művészettörténészeknek készült, visszhangja, reflexiói, hatása történészek és irodalomtörténészek köreiben is jól érzékelhető. Mecénáskutatásokkal kapcsolatos eredményeimet lehetőség szerint mindig igyekeztem rokon szakmák tudományos fórumain és nemzetközi művészettörténeti konferenciákon (Bécs, Prága, Berlin, Zágráb, Eisenstadt) előadni és megjelentetni, s ez teljes mértékben egybeesett az Intézet célkitűzésével. Ezért is lehetett sikeres, a kézikönyv előkészítése és az Intézet bővülő szakmai kapcsolatrendszere szempontjából is hasznos kezdeményezés, hogy 1979 és 1985 között szervezésében évente tettünk egy-egy autóbuzsós tanulmányutat Erdély és Szlovákia nehezen elérhető helyeire és tájaira.¹⁰ Ezen az utakon művészet-történész specialisták mellett történészek, irodalmárok, néha néprajzosok és zene-történészek (mint például Benda Kálmán, Vörös Károly, Spira György, Lukácsy Sándor,

¹⁰ 1979: Észak-Erdély, 1981: Gömör, 1982: Dél-Erdély, 1983: Kelet-Szlovákia, 1984: Liptó és Árva megye, 1985: Csallóköz, Nyugat-Szlovákia.



1985 CSALLÓKÖZ, NYUGAT-SZLOVÁKIA

SZLOVÁKIAI KIRÁNDULÁS - 1985. szeptember 3-7.

UTVONAL:

| | |
|-----------------------------------------|-----------------------------|
| Dunaszerdahely /Dunajská Streda/ | Nagylévárd /Velke Leváre/ X |
| Egyházaskarcra /Kostoláč-Kračany/ | Sasvár /Sástin/ |
| Egyházgelle /Holice/ | Kopcsány /Kopčany/ |
| Felbár /Horný Bar/ | Holics /Holič/ |
| Bács /Bác/ | Szokolca /Skalica/ |
| Somorja /Šamorín/ | Szobotistye /Sobotište/ |
| Gutor /Hamuliakovo/ | Dejte /Dechtice/ |
| Ceütörtök /Štvrtok na Ostrove/ | Alsókorompa /Dolná Ľrupa/ |
| Csákány /Čakany/ | Vöröskő /Červený Kamen/ |
| Illésháza /Nový Život/ | Modor /Modra/ |
| Dunahidas /Most na Ostrove/ | Nagyszombat /Trnava/ |
| Pozsonypüspöki /Podunajské Biskupice/ | Szered /Sereď/ |
| Magyarbél /Veľký Biel/ | Galánta /Galanta/ |
| Csekész /Bernolákovo/ | Deáki /Diakovce/ |
| Pozsonyszentgyörgy /Jur pri Bratislava/ | Mocsonok /Sládeckovce/ |
| Máriavölgy /Marianka/ | Komárom /Komárno/ |
| Stomfa /Stupava/ | |
| Dévény /Devín/ | |
| Malacka /Malacky/ | |
| Pozsonyszéleskut //Selošnica/ | |

--- --

Szállások:

szept. 3-4. Bratislava, Hotel Palace

szept. 5. Skalica, Hotel Sport

szept. 6. Szered, Hotel Hutník

--- --

néha Fügedi Erik, Voigt Vilmos, Domokos Mária és mások) is részt vettek, s általuk teljesebben ismerhettük meg egy-egy táj művészetét, történetét, kultúráját s egymás tudományát is. Meghívtuk és ezeken az utakon ismertük meg az ifjabb generáció legtehetségesebb, másutt dolgozó fiatal művészettörténészeit, akik azután legújabb publikációikat nemegyszer intézeti keretek közt jelentették meg.

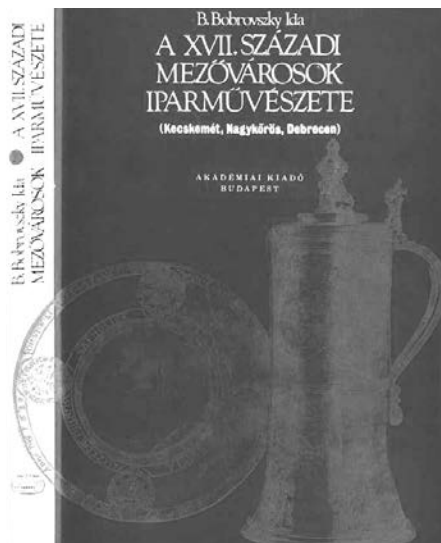
A kézikönyvprogram, amely 1970 táján indult, 1981-ben hozta meg első eredményét. Ekkor jelent meg Németh Lajos szerkesztésében a *Magyar művészet 1890–1919* dupla kötete, s ekkortájt határozott úgy az Intézet vezetése (mint utóbb kiderült, előrelátóan), hogy nem kell megvárni, míg valamennyi korszak kézikönyve megjelenik, hanem az addigi előkészületek és eredmények alapján az Intézetben elkészíthető a magyarországi művészettörténet modern egykötetes összefoglalása. Ennek kiadására a Gondolat Kiadó vállalkozott, s 1983-ban jól tagolt és szerkesztett, friss képanyaggal és alaprajzokkal bőven illusztrált könyvet jelentetett meg. Reneszánsz fejezetét Feuerné Tóth Rózsa, a barokk és a felvilágosodás korát jómagam írtam, Marosi Ernő (középkor), Németh Lajos (19. század, századforduló) és Aradi Nóra (két háború közti és 1945 utáni időszak) társaságában. Közel két évtizeden át szolgált a kötet a nagyközönségnek is tájékoztatásul, egyetemi hallgatóknak okulásul, felvételizőknek kötelező feladatul. Új változata két kötetben (2001–2002-ben), nagyrészt új szerzőkkel, szintén az Intézetben készült (a Corvina Kiadó gondozásában). Benne legkevésbé a barokk korszak képe változott, lévén szerzője ugyanaz, aki az előző kötetben, a reneszánszról viszont Mikó Árpád (MNG) gyökeresen új, fogalomhasználatban, a korszak tagolásában, a Mátyás-kor megítélésén és a késő reneszánsz művészet arányait illetően gyökeresen új reneszánszképet rajzolt.¹¹

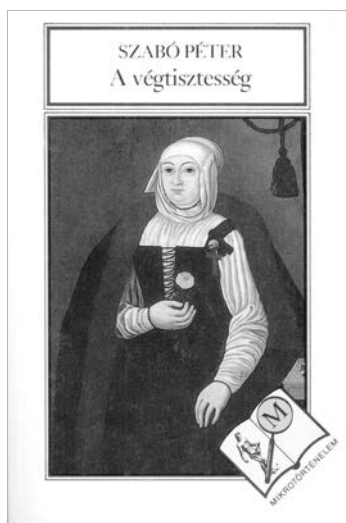
Az elmúlt negyven évben a reneszánsz és a barokk korszakkal az Intézetben természetesen más kollégák is foglalkoztak, akik hosszabb vagy rövidebb ideig az Intézet munkatársai voltak. Köztük Bobrovsky Ida (Bod Lászlóné), az Intézet „szürke eminenciása”, az intézeti, zömmel a barokk kort érintő forráskiadványoknak (*ACP*, *U et C*, *DAP*) sok éven át szerkesztője és gondozója, 1980-ban *A XVII. századi mezővárosok iparművészete (Kecskemét, Nagyhírűs, Debrecen)* címmel egy mára szinte elfeledett, pedig kiváló disszertációt adott ki, amelynek értékeit – megjelenése után közel három évtizeddel – a *Mátyás öröksége* című kiállítás (MNG, 2008) ötvösséganyagának összeállítói is elismerték.¹² Az Intézetben kezdte pályáját Szabó Péter, itt készítette el igen jól fogadott kötetét a késő középkor és a barokk főúri szokásrend-szerűéről.¹³ Ekkortájt alakította ki eredeti metódusát, amellyel – pályáját történész-ként folytatva – a művészeti emlékeket, azok társadalmi és reprezentációs szere-

¹¹ Mikó (2001); Mikó (2009). Sem a Gondolat, sem a Corvina Kiadó összefoglalásának sajnos nem készült idegen nyelvű kiadása. A Gondolat Kiadó tervezett ugyan egy német nyelvű kiadást egy NDK-beli kiadóval együttműködésben, de mire a kötet nagy részének fordítása elkészült, az NDK és a kiadó is megszűnt. A barokk rész fordítása a Művészettörténeti Kutatóintézet Adattárában található.

¹² A levéltári forráskiadványok – *Documenta Artis Paulinorum, Acta Cassae Parochorum, Urbaria et Conscriptiones* – a Magyar Országos Levéltárban őrzött eredetiket, illetve az Intézet Levéltári Regesztagyűjteményében található kivonatokat tartalmazzák. A munkában az 1970-es évektől kezdve az 1980-as évek közepéig számos intézeti kolléga vett még részt: Bodor Imre, Entz Géza Antal, Henszlmann Lilla, Pintér Gábor, Széphelyi Frankl György, Sármány Ilona, Tóth Melinda, Varga Livia.

¹³ SZABÓ (1989).





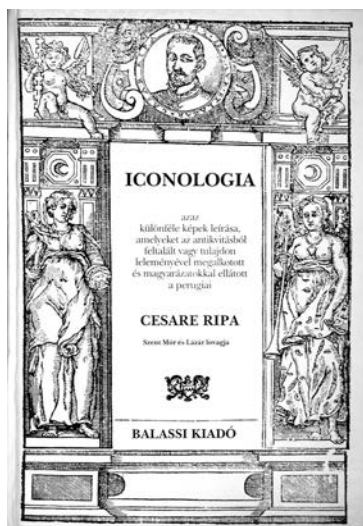
¹⁴ SAJÓ (1993); SAJÓ (1997a);
SAJÓ (1997b).

¹⁵ KERNY (1993); KERNY (2004);
KERNY (2008).

pét történészi argumentációval értelmezi. Az 1990-es években az Intézetben dolgozott a fiatal Sajó Tamás, aki névjegyét a hazai barokk fő művei közé sorolt szoboregyüttes mintaszerű elemzésével tette le, majd évekig dolgozott Cesare Ripa *Iconológiájának* (1603) magyar fordításán. Nem egyszerű fordítás volt ez, hanem a 17–18. században az antikvitás, a humanizmus, a Biblia s a kereszténység hatalmas ismeretanyagát magába olvasztó, hallatlanul népszerű „képes allegóriaszótár” összetett vizsgálata, keletkezéstörténetének, eszmei és szöveges forrásainak kutatása (több mint kétezer szöveg hely azonosításával), Ripa személyének a konfesszionalizálásban játszott szerepe bemutatása, ikonológiájának a keresztény képeleméletek közé történő besorolása.¹⁴ Munkája nemzetközi rangú, kiemelkedő produkció, a magyar művészettörténet-írás nagy nyeresége.

Míg Sajó Tamás műve a római pápa és bíborosok környezetébe, a barokk megújulás kezdeti időszakába vezette olvasóját, Kerny Terézia középkori ikonográfiai és festészeti érdeklődését terjesztette ki a barokk kultúra másik végpontjáig, amikor kisebb tanulmányaiban foglalkozott az akár a magyarországi barokk kori népi vallásossággal érintkező kép-, kegykép-, szentkép- és ereklyekultusz különféle megjelenési formáival.¹⁵

Szabó Péter és Sajó Tamás is tudományos ösztöndíjasként kezdte pályáját az Intézetben, s hozzájuk hasonlóan többen is itt töltötték tudományos gyakornoki éveiket azok közül, akik ma más intézményeknél a reneszánsz és a barokk művészet



kutatásával foglalkoznak. Közülük Lengyel László, Mészáros István, Serfőző Szabolcs, Jernyei Kiss János, Velladics Márta és Tóth Áron nevét külön is kiemelném. Mellettük meg kell említeni azokat a reneszánsz- és barokk-kutatókat is, akiknek az Intézetben szerkesztett *Művészettörténeti Füzetek* sorozatban munkáik önállóan jelentek: így Mojzer Miklós, Kelényi György, Dobrovits Dorottya (1941–1988), Boros László, Granasztóiné Györffy Katalin, Koppány Tibor, Rózsa György (1925–2008) köteteit.

Bár eredeti szándékaim szerint e reneszánsz- és barokk-kutatásokról szóló visszaemlékezésben az Intézet négy évtizedéből inkább az első másfél-két évtized meghatározó kutatási tendenciáit mutatom be, hamis lenne a kép, ha a jubileumi időszak második felében az Intézetbe érkezett Dávid Ferenc tevékenységéről nem szólnék. Negyedszázados műemlékvédelmi gyakorlat után 1985-ben került az Intézetbe, s a gödöllői kastélyegyüttes nagyszabású kutatását és művészettörténeti-műemléki rekonstrukciójának művészettörténeti megtervezését már nagyrészt az Inté-

zetből végezte.¹⁶ Eredményei mára mutatják a leglátványosabban, hogy a szomorú öregotthonként, szovjet laktanyaként és polgári védelmi bázisként szolgáló, lelakott kastélyból hogyan született művészettörténeti és – falkutatásai nyomán, építészekkel és sok szakemberrel való együttműködéséből egy máig például szolgáló – sikeres műemléki rekonstrukció. Dávid Ferenc ennek tanulságaival látott hozzá a fertői Esterházy-kastélyegyüttes kutatásához, s a történeti kutatás, helyreállítás és revitalizálás elveinek kidolgozásához. Bár a kastély és környezetének helyreállítása nem az általa javasolt, s gondosan dokumentált koncepció mentén halad, művészettörténeti eredményei, amelyek a kastély építéstörténetével, Eszterháza hercegi birtokközpontjának és kastélyegyüttesének kialakulásával, belső tereik berendezésével, használatával, s az épületek egymáshoz való viszonyával foglalkoznak, mára egy egész tanulmánykötetnyi terjedelmet tesznek ki, s végre az őt megillető helyére teszik Eszterháza jelentőségét.¹⁷ Eredményei hátterét sok éve végzett szisztematikus kutatásai adják mindenekelőtt a fraknoi Esterházy-levéltárban, s tudományos programja, együttműködésben Eszterháza kerttörténetének specialistáival, a magyarországi barokk művészet kutatásának nagyszabású vállalkozásai közé tartozik. Intézetünkben fejezte be több évtizedes soproni műemléki és levéltári kutatási eredményeinek adattár típusú összefoglalását, amely *Sopron belvárosának házai és háztulajdonosai 1488–1939* címmel (Goda Károly és Thirring Gusztáv társszerzői megjelölésével) jelent meg 2008-ban. Ez a munkája, amelyben Sopron lakóházainak tulajdonosait a késő középkortól kezdve házanként követi nyomon, s adatait több évtizedes építészettörténeti megfigyeléseivel kiegészítve egységes szerkezetben bocsátja a várostörténeti és művészettörténeti kutatások rendelkezésére, úttörőnek számít a magyarországi várostörténetben.



¹⁶ MAMÜL, 2005, III, 316–318, 351–352.

¹⁷ DÁVID (2000); DÁVID (2002); DÁVID (2004); DÁVID (2006); DÁVID (2007); DÁVID (2008); DÁVID (2009).

A felvilágosodás korának kutatása

Akár meglepőnek is tűnhet, hogy az intézeti reneszánsz- és barokk-kutatások és -kutatók eredményeinek felidézése után keríttek sort a felvilágosodás korának nevezett időszak művészetének kutatására, noha erre az Intézet megalapításának első bő másfél évtizedében, az 1970-es években, az 1980-as évek elején került sor. Akkortájt Szabolcsi Hedvig kezdeményezésére úgy éreztük, hogy az 1800-as évnél kijelölt periódushatár, amely „a magyarországi művészet kora” és „a magyar művészet kora” fogalmakkal jelölt évszázadok között húzódik, éppen azokat az évtizedeket választja el egymástól mesterségesen, amelyekben a művészet stílári és tematikai jellegzetességei között, az általuk hordozott szellemi tartalmak révén, szerves és kontinuos kapcsolat mutatható ki. Ez a teória harmonizált az irodalomtörténet és a történet-

tudomány korszak-periodizációjával, amely a magyar irodalom történetében az 1770-es évektől, a történettudományban pedig az 1780–1790-es évektől jelölt ki egy új, már a reformkort előkészítő periódust. Művészettörténészként erre a korszakra nem éreztük eléggé kifejezőnek és igazán jellemzőnek a „késő barokk” és „kora klasszicista” stílusfogalmakat, s helyettük az összetartozás kifejezésére Zádor Annával (1904–1995) egyezően egy esztétörténeti fogalmat használtunk: az 1780–1830-as évek közötti időszakot „a felvilágosodás korának” neveztük. Felfogásunk igen jól illeszkedett az európai esztétörténeti kutatások akkortájt magasra ívelő trendjébe, amelyben a kettéosztott Európa tudományos elitje mintegy a ráció, a felvilágosodás eszméinek ideáitól vezérelve, Európa összetartozó szellemi egységét a közös felvilágosodás-kutatások terepén, önmagán túlmutató módon is érzékeltetni kívánta.



A felvilágosodás kutatásának Magyarországon ekkor olyan kiváló, nagy nemzetközi elismeréssel és kapcsolatrendszerrel rendelkező képviselői dolgoztak, mint Kosáry Domokos (1913–2007), H. Balázs Éva (1915–2006), Benda Kálmán (1913–1994), vagy az Akadémia főtákará, Köpeczi Béla (1921–2010), akik Magyarországot, az MTA Irodalomtörténeti Intézettel a háttérben, az európai felvilágosodás kutatásának egyik fontos színhelyévé tették (lásd mátrafüredi nemzetközi felvilágosodás-konferenciák).

Ebbe a tudományos diskurzusba kapcsolódott be a művészettörténet, elsősorban Zádor Anna és Szabolcsi Hedvig révén. Szabolcsi Hedvig

nagy tapasztalatú, s Európában már akkortájt is sokfelé megfordult muzeológusként került az Intézetbe, nem sokkal annak megalapítása után. Már az Intézet munkatársaként adta ki 1972-ben *Magyarországi bútorművészet a 18–19. század fordulóján* címmel írt, kitűnő disszertációját. Munkája módszertanilag máig egyedülálló bravúrt valósított meg, amikor az iparművészet egyik ágában a stílusváltozás folyamatát az európai esztétörténet, politikatörténet és oktatástörténet fordulópontjaival, s a felvilágosult abszolutizmus kormányzati rendszerének, filozófiájának intézkedéseivel hozta kapcsolatba. A művészettörténet eszközeivel mutatta ki és meggyőzően dokumentálta, hogy miként lettek a korszak legmodernebb nyugat-európai stílustörekvései a bútorművészetben a stílusváltozás előmozdítói az előírt mintalapok használatával, az új oktatási rendszerben. Ő lett az Intézetben a felvilágosodás kori művészettörténeti kutatások *spiritus rectora*, s szívesen csatlakoztam hozzá magam is, aki ekkortájt a korszak egyik meghatározó művészeti jelenségével, a késői barokk művészetnek a 19. századba átnyúló új műfajaival, a tájkép, a történeti kép,

a népeletkép kutatásával foglalkoztam (ennek eredményei a felvilágosodás kiállításán és katalógusában jelentek meg). Az építészettörténész Bibó István tartozott még ebbe a kutatói körbe, aki – Zádor Anna Canevale-kutatásaira reflektálva – már 1972-ben közzétette *Európai hatások és helyi fejlődés az 1800 körüli magyar építészetben* című alapvető írását,¹⁸ 1980 és 1990 között pedig az Intézet dolgozójaként vett részt a munkában. Ez idő alatt készítette például levéltári gyűjteményünk közel százoldalas fondjegyzékét is. Ezen alapult a később nyomtatásban is megjelent levéltári repertórium.¹⁹

Talán nem volt még egy művészettörténeti korszak az Intézet történetében, amelyiket ilyen intenzíven és sokoldalúan közelítettünk volna meg. 1978-ban Szabolcsi Hedvig Zádor Annával együtt

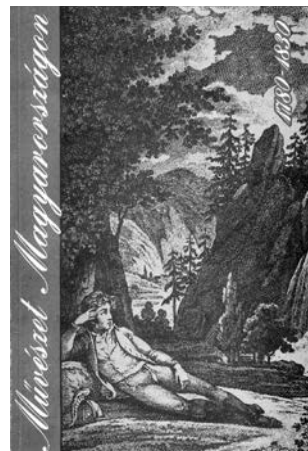
Művészet és felvilágosodás címmel tanulmánykötetet adott ki.²⁰ Ebben Zádor Anna foglalta össze a felvilágosodás kori művészet kutatásának kérdéskörét, s népes szerzőgárda mutatta be addig nem látott részletességgel e korszak művészettörténetét. Közülük külön kiemelést érdemel Bibó István írása arról, hogy mit ismertek Magyarországon a 18. század európai építészeti könyveiből, valamint Komárik Dénesnek a korai gótizáló épületekről és Cifka Péternek (1929–1993) a pályakezdő Ferenczy István szobrászatáról írt kitűnő tanulmánya. A korszak teljesebb megismeréséhez következő lépésként a magyarországi művészettörténeti praxisban szokatlan formát választottunk. Nyugati és

tengerentúli példák nyomán pontosan érzékeltük, hogy a művészettörténetben egy-egy művész, művészeti jelenség vagy korszak új értékelésében és bemutatásában egyre fontosabb szerepet kap a tudományos katalógussal kísért múzeumi kiállítás. Az akkori Művészettörténeti Kutató Csoport kezdeményezőkézségét és frissességét mutatja, hogy egy tudományos intézetből kezdeményezték Magyarországon ennek az új tudományos és prezentációs műfajnak a meghonosítását. Az első ilyen típusú kiállítást (*Árpád-kori kőfaragványok*) Székesfehérvárott rendezték meg (István Király Múzeum, 1978), de Budapesten az első, szintén a Kutató Csoport által kezdeményezett, nagyszabású korszak-kiállítás, a *Művészet Magyarországon 1780–1830* című kiállítás volt a Magyar Nemzeti Galériában. Ennek tudományos katalógusát Szabolcsi Hedviggel közösen szerkesztettem, s részt vettem – Szabolcsi Hedviggel és Bibó Istvánnal együtt – a kiállítás rendezésében is, Jávor Annának, a Nemzeti Galéria fiatal művészettörténésének, s a múzeum restaurátorainak és stábjának közreműködésével. A kiállítás és a katalógus újfajta módon tematizálta a korszak művészeti anyagát, s – korábban szokatlan módon – építészeti tervek és egykorú épületmodel-

¹⁸ Bibó (1973).

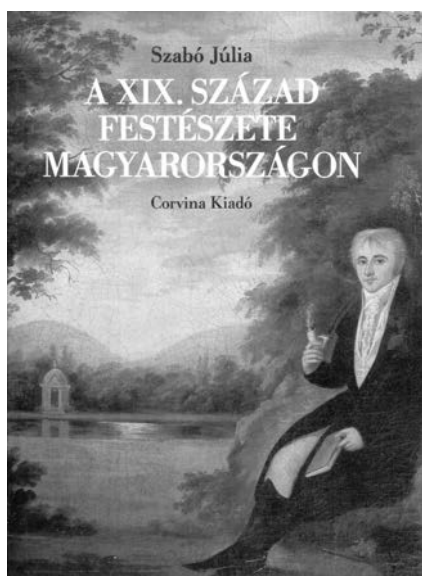
¹⁹ Bibó–Kerny–Serfőző (2001).

²⁰ Szabolcsi–Zádor (1978).





²¹ SZABOLCSI (1981).



lek segítségével megkíséreltük az építészet bemutatását is. Addig nem látott gazdagsággal vonultattuk fel a 19. században új közönséget teremtő illusztrált folyóiratokat és almanachokat, a sokszorosított grafika legkülönbözőbb keretek között megjelenő változatait. A kiállítás mint a későbbi évtizedekben meghatározó jelentőségűvé vált műfaj elismerést keltett – és nem csak szakmai körökben. Jól mutatta ezt a zárást követő, általunk szervezett konferencia, amelyen történészek (Kosáry Domokos, Vörös Károly [1926–1996], Petneki Áron), irodalomtörténész (Bíró Ferenc), s a kiállítás létrehozásában részt vevő vagy azt figyelemmel kísérő kollégák reflektáltak annak eredményeire; a művészettörténet számára tanulságait Szabolcsi Hedvig vonta le.²¹

Kiállításunkkal párhuzamosan az Intézetben előkészítették a következő, folytatásnak szánt kiállítást, amely *Művészet Magyarországon 1830–1870* címmel 1981-ben nyílt meg a Magyar Nemzeti Galériában. Kurátorai (akkor még nem hívták így őket), valamint a kétkötetes katalógus szerkesztői Szabó Júlia (1939–2004) és Széphelyi F. György voltak. A kiállítás rendezésében a Nemzeti Galéria részéről Bakó Zsuzsanna és Szabó Katalin segítették munkájukat. Ez a kiállítás is nagyon sok új anyagot hozott a korszak

művészetéből, itt mutatták be egyebek közt például Peter Krafft *Zrínyi kirohanása* című, évtizedekig lappangó, hatalmas művét, az első, a Magyar Nemzeti Múzeum számára készült hazai történelmi festményt. A katalógus tanulmányai közül külön kiemelendők Szabó Júliának a tájfestészettel foglalkozó írása, amely később önálló kötetének²² is témája lett; Széphelyi F. Györgynek a korszak képi allegóriáiról írt kitűnő tanulmánya; Bibó István és Komárik Dénes írásai – a historizmus építészeti stílusirányzatainak építészeti rajzokon keresztül történő érzékeny bemutatása –, Beke Lászlónak a fényképezés és a képzőművészet bonyolult kapcsolatát felvető, azóta igen népszerű témát tárgyaló írása.

Korjelző momentumként említem a korszak folyóirat-illusztrációit bemutató tanulmányokat, amelyeket megbízásunkból a mesterségükben éppen valamilyen tilalom miatt korlátozott Kőszeg Ferenc és Radnóti Sándor készítettek.

E két kiállítás hatása az Intézetben belül és a tágabb szakmában egyaránt jól érzékelhető. Az Intézetben a kiállítást követően jelentettük meg a korszak egyik kulcsfigurájának számító Kazinczy Ferencről készült régi, kéziratban maradt disszertáció szövegét,²³ Szabó Júlia pedig a két kiállítás festészeti és grafikai anyagának újdonságaitól inspirálva írta meg *A XIX. század festészete* című, reprezentatív kötetét.²⁴ E kiállítások azt is megmutatták, hogy a magyar művészettörténet és a nagy magyarországi múzeumok tudnak élni a komoly tudományos katalógusokkal kísért és szélesebb nyilvánossággal számoló kiállítások lehetőségeivel. Ezt az azóta páratlan karriert befutó műfajt magától értetődő természetességgel a múzeumok vették át (van, ahol mára a nagy kiállítások látogatószámának mutatója a legfontosabb presztízsszemponttá avanzsált), de e folyamat kezdeténél még igényelték az intézeti szcéná szereplőinek közreműködését.

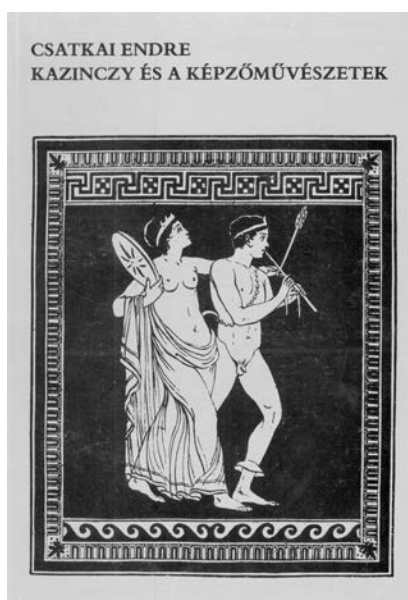
„A barokk éve” nemzetközi rendezvény-sorozat kiállításaira gondolok, amelyeknél generációnk számos új tapasztalattal gazdagodott. Az egyik, hogy a nagy múzeumi kiállítások létrejöhetnek politikai szándékok szimbolikus megjelenítőiként is, s ilyen esetekben intézményeken és azok szakemberein múlhat, hogy a politikai szándékok a szakmai



²² SZABÓ (2000).

²³ CSATKAI (1983).

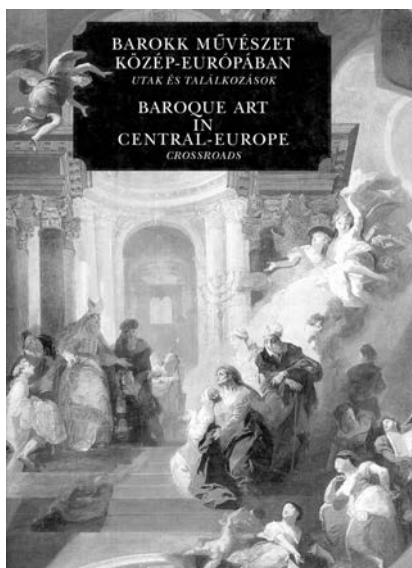
²⁴ SZABÓ (1985).



munka javára fordíthatók-e, vagy alibitevékenység születik-e belőlük (ebbeli tapasztalatainkat a „Reneszánsz Év” eseményei jelentősen bővítették). „A barokk éve” sorozat előzménye, hogy még a rendszerváltás előtt nyugat-európai politikusok keresték, hogy mi lenne az az eszköz, amellyel a kettéosztott Európában Európa valódi egysége megjeleníthető lenne. Választásuk végül a barokkra esett, abból a megfontolásból, hogy „a barokk volt az az utolsó nagy korstílus, amelyben Európa egysége máig látható módon kifejeződött”. Előbb az Európa Tanács Párizsban székelő Kulturális Osztálya kezdett foglalkozni azzal, hogy miképpen lehetne e gondolatnak formát adni; egyetlen kelet-európai művészettörténész szakértőként (minden bizonnyal az akkori Magyarország kedvező megítélése okán) az előkészítés fázisában kerültem a projekt előkészületeibe. Különböző európai városokba jártunk megbeszélésekre, s végül a projekt egy hasonló karakterű, de területileg szűkebb politikai projekt, a Közép-Európai Kezdeményezés szervezeti keretei között látszott megvalósíthatónak. A cél az volt, hogy a Pentagonale öt országa (Ausztria, Olaszország, Magyarország, Jugoszlávia, Csehszlovákia) rendezzen egy (vagy több) kiállítást a barokk művészet témaköréből, s ezek lehetőleg valamilyen formában kapcsolódjanak egymáshoz. Végül 1992–1993-ban hat országban rendeztek átfogó barokk kiállításokat (időközben országok hullottak szét, Olaszország pedig kiszállt a projektből, mert megváltoztak az ottani politika preferenciái) Ausztriában, Magyarországon, Csehországban, Szlovákiában, Horvátországban és Lengyelországban.²⁵ Valamennyi kiállítást igényes és jól illusztrált tudományos katalógusok kísértek, a projektben részt vevő országok művészettörténészeinek igen aktív együttműködésével. Ilyen átfogó, művészeti kiállításokban megtestesülő közös programja azóta sem volt Közép-Európának.

Ebben az együttműködésben az egyik legimpozánsabb a magyarországi részvétel volt a Szépművészeti Múzeum koordinálásában (a főigazgató Mojzer Miklós volt): Budapesten *Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások / Baroque Art in Central-Europe. Crossroads* című, átfogó kiállítással (BTM), Székesfehérvárott pedig (Szent István Király Múzeum) a világi műfajokat bemutató *Zsánermetamorfózisok / The Metamorphosis of Themes* című kiállítással. Mindkét kiállítás nemzetközi vállalkozás volt, számos külföldi kölcsönzéssel; s a tanulmányok és a katalógustételek írásába külföldi szerzőket is bekapcsoltunk. A magyarországi katalógusok kétnyelvűek voltak, magyar és angol szöveggel, kitűnő nyomdai kivitelezésben, gazdagon illusztrálva. Ezek voltak Magyarországon az első, nem csak tartalmukban, hanem küllemükben is európai színvonalú kiállítási katalógusok, amelyeket azóta is rendszeresen idéznek. Az európai barokk projektet szinte születésétől fogva kísértem végig, s Garas Klárával és Mojzer Miklóssal együtt részt vettem a két magyarországi kiállítás koncepciójának kialakításában, rendezője voltam a *Barokk művészet Közép-Európában* című budapesti kiállításnak, s szerkesztője vasikos kiállítási katalógusának. E katalógusba írt tanulmányom – *Németalföldi barokk festők és grafikusok a 17. századi Közép-Európában / Netherlandish Baroque*

²⁵ A programról és az egyes országok barokk kiállításairól részletesebben lásd GALAVICS (1993a).



Painters and Graphics Artists in 17th-century Central Europe – lett azután az egyik eleme a Belga és a Magyar Tudományos Akadémia közötti, „Flamand művészeti örökség Magyarországon” című közös projektnek, amely kutatócserékkel, magyarországi konferenciával és Brüsszelben kiadott kötettel zárult.²⁶

Ami az első tudományos katalógussal is kísért budapesti kiállítást és a Művészettörténeti Kutató Csoport felvilágosodás kori művészeti kutatásának programját illeti, annak eredményeit az 1980-as években a szakma és a magyar tudományosság igen jól fogadta. Mégis, ha ma a hazai művészettörténetben „a felvilágosodás kora” fogalmát keressük, nemigen találkozzunk példáival. Az ezredfordulón már magam is úgy gondoltam, s a legújabb, 2002-ben megjelent intézeti művészettörténeti összefoglalásban²⁷ ezt érvényesítettem is, hogy a 18. század végéig oly erős Magyarországon a késő barokk korszakát meghatározó mecénások és nagy művészek befolyása (akik szinte valamennyien a 18. század utolsó évtizedében halnak meg), hogy a magyarországi művészettörténet folyamatában – nem vonva kétségbe a felvilágosodás eszméinek a korszak művészetére gyakorolt, igen nagy hatását – önálló „felvilágosodás kora” periódussal nem célszerű számolni. Ennek kapcsán a kérdés akár úgy is felvethető, hogy vajon így elvesztek volna a művészettörténet számára mindazok az eredmények, amelyeket e nagyszabású intézeti vállalkozás a felszínre hozott? A válasz: semmiképpen sem, mert a tanulmánykötetekben, a kiállításban, a konferenciákon feltárt művészettörténeti összefüggések rendre beépültek a korszak művészetével kapcsolatos tudásba, s később új összefüggésszerekben s új, addig kevés figyelemben részesített művészeti jelenségek bemutatásakor tűntek fel. Az egyik ilyen az angolkertnek és általában a kerttörténetnek az 1990-es évek végétől az Intézetben nagy intenzitással megjelenő témaköre, amelyben a kertművészetnek a korszak szellemi és művészeti áramlatait magába olvasztó jellegzetességei nemegyszer az ezeken a kiállításokon megismert műalkotások szellemi tartalmából bonthatók ki. Egy másik példa tanúsága szerint akkori eredményeink 2010-ben a Magyar Nemzeti Galéria fiatal művészettörténész generációja által készített *XIX. – Nemzet és emlékezet* című kiállításon szolgáltak kiindulópontul friss szellemiségű kérdések fölvetésére. A harminc évvel ezelőtti kiállításon először művészettörténeti kontextusba beemelt művek itt új összefüggésben jelentek meg, s lettek meggyőző példái művészettörténész generációk egymásnak átadott tudományos tapasztalatainak.

A 18. század végének s a 19. század első felének kutatásában azonban az 1990-es évektől jelent meg egy új kutatási irány, a korszak magyarországi műgyűjteményeinek a korábbiaknál intenzívebb tanulmányozása. A róluk szóló *discursus* akár leírható lenne „a magángyűjteményektől a múzeumok létrejöttéig” megfogalmazással is, de valójában itt jóval többről van szó: a múlthoz és a múlt emlékeihez való viszonyról, annak változatairól és változásairól, s az ezekről vallott eszmékről és a róluk szóló interpretációkról. Másképpen szólva a magyar művészettörténet-írás előtörténetéről és kialakulásáról. A történet középpontjában magángyűjtők és változó preferenciáik, a gyűjteményeikbe került műkincsek és azok jellege, útja, sorsa és követhetősége áll, valamint a gyűjtők személyisége, gyűjteményeik és érdeklődésük alapján megrajzolható karakterük. Volt, akit a felvilágosodás univerzalizmusa hajtott, és páratlan,

²⁶ VELDE (2004). A projektről lásd Carl Van de VELDE és Géza GALAVICS bevezetőjét uo., 7. A projekt magyar résztvevői az Intézetből Kerny Terézia, a Szépművészeti Múzeumból Ember Ildikó, Gosztola Annamária, Németh István, Urbach Zsuzsa.

²⁷ BEKE–GÁBOR–PRAKFAI–SISA–SZABÓ (2002).

szinte az egész világra kiterjedő éremgyűjteményt hozott létre (Museum Hedervarianum) akár azon az áron is, hogy 1805-ben megváljon közel félszáz antik vázájától (Viczy Mihály, †1831), volt, aki univerzalizmusát az ókori művészet emlékeinek gyűjtésében élhette meg, de érdeklődését kiterjesztette az egyiptomi, a távol-keleti, sőt a prekolumbiánus mexikói művészetre is (Fejérváry Gábor, †1851). Volt, aki a magyar nemzeti múlt emlékeit gyűjtötte egy életen át programadó elkötelezettséggel, s azzal a szándékkal, hogy a gyűjtött emlékek majd a Magyar Nemzeti Múzeumba kerüljenek; Pulszky Ferenc (†1897) pedig nagybátyja, Fejérváry Gábor mellett, annak gyűjteményében és vele tett nyugat-európai vagy itáliai útjain, majd londoni és firenzei emigrációjában mélyítette el tudását, hozott létre maga is karakteres gyűjteményt, s lett európai hírű művészettörténész, élete utolsó évtizedeiben pedig a Magyar Nemzeti Múzeum igazgatója.

E gyűjtők és gyűjtemények kutatásában a kezdeményező szerep Szilágyi János György (Szépművészeti Múzeum) a Pulszky Károly (†1899) emlékének szentelt kiállítással (1988),²⁸ de 1997-ben már az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet vette föl a kutatás fonalát, s az MTA Művészeti Gyűjteményében *Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére* címmel rendezett kiállítást. Ennek katalógusában ismét Szilágyi János György írt egy magisztrális tanulmányt Pulszkyról, amelyhez többek közt Marosi Ernő és Szentesi Edit egy-egy fontos írása járult. Szentesi Edit azóta is a legkitartóbb kutatója a Fejérváry–Pulszky-gyűjteménynek, újabb és újabb részleteket tárva föl e páratlan kollekcióról. A 19. század első felének magángyűjtőiről és gyűjteményeiről rajzolt összkép egyre árnyaltabb s markánsabb karakterű lett, köszönhetően a Magyar Nemzeti Galéria 2002-es kiállításának (kurátor és a katalógus szerkesztője Mikó Árpád), amely minden eddiginél teljesebb és átfogó részletességgel mutatta be a nemzeti szempontú gyűjtő, Jankovich Miklós alakját. A kutatások koncepciózus voltát mutatja, hogy vezető résztvevői 2006-ban elérkezettnek látták az időt arra, hogy eredményeiket a Collegium Budapestben megrendezett nemzetközi konferencián az európai muzealizáció folyamatába illesszék. Kezdeményezésükből sikeres és tanulságos kötet született.²⁹

A történeti kertek kutatása

A másik témakör, a történeti kertek kutatása csak az 1990-es évek közepe után került a Művészettörténeti Kutatóintézet tudományos érdeklődésének előterébe. Összefüggésben azaz, hogy a kerttörténetben, amely sokáig tájépítészek, botanikatörténészek hagyományos terénuma volt, az 1960–1970-es évektől egyre nagyobb szerepet kapott a művészettörténet, új nézőpontokkal gazdagítva az ember és az épített környezet viszonyáról szóló ismereteinket. Ez az új irányzat Angliából, sőt az Egyesült Ál-

²⁸ MRÁVÍK (1988).

²⁹ SZILÁGYI (1988); SZENTESI (1992); SZILÁGYI (1997); MAROSI (1997); SZENTESI (1997); MIKÓ (2002), benne SZENTESI (2002); MAROSI-KLANICZAY (2006).



lamokból (Dumbarton Oaks) indult, s Németországon keresztül a nyolcvanas évek közepére érte el Ausztriát. Itt a Budapesten végzett művészettörténész, Zádor Anna tanítványa, Hajós Géza (az Österreichische Bundesdenkmalamt kerttörténeti osztályának megalapítója és irányítója) vezetésével rendkívül eleven, a kerttörténet és a kert-műemlékvédelem elméletét és gyakorlatát érintő tevékenység bontakozott ki, amelyet ottani történeti kertekről szóló kerttörténeti, művészettörténeti tanulmányok és kötetek kísértek.³⁰

Mindez igen nagy hatást gyakorolt a magyarországi szakemberekre, s nemcsak a kerttörténetet, kert-műemlékvédelmet addig művelő táj-építészekre (Örsi Károly, Möcsényi Mihály és mások), hanem művészettörténészekre is. Habár Zádor Anna idős korában (1973–1975) több tanulmányt is közzétett a magyarországi angolkertekről,³¹ művészettörténészként inkább csak az 1990-es évek közepe táján érzékeltük, hogy a művészettörténetnek nálunk is nagyobb részt kellene vállalnia a kerttörténeti kutatásokban. Az Intézetben OTKA támogatással munkacsoportot szerveztem többek közt intézeti munkatársak, így a kerttörténet témájában már akkor is publikáló Sisa József, valamint Dávid Ferenc, s pályájukat akkor kezdő fiatal tájépítészek bevonásával. 1997-ben kiadtam a régi kertészeti folyóiratok kerttörténeti vonatkozású írásainak repertóriumát,³² s kezdeményeztem egy nemzetközi konferencia összehívását is, amelyen a történeti kertekkel foglalkozó különböző szakemberek, gyakorló tájépítészek, művészettörténészek, növénybiológus, dendrológus, filológus szakemberek vettek részt osztrák, szlovák és erdélyi előadókkal együtt. Ez volt az első olyan hazai konferencia, amelyen a kerttörténet iránt elkötelezett és más tudományágakban, területeken is tevékenykedő szakemberek nálunk együtt, egymásra figyelve beszéltek ugyanarról a témáról. A konferencia anyagát *Történeti kertek. Kertművészet és műemlékvédelem* címmel szerkesztésemben 2000-ben sikerült megjelentetnünk.³³ Mái az egyik legfontosabb dokumentuma ez a kerttörténetírás különböző művelői együttműködési szándékának.

Emellett fontosnak tartottam, hogy a kerttörténet talán legnagyobb hatású jelenségéről, az európai angolkertekről magyar nyelven is korszerű összefoglalás álljon rendelkezésre, s kezdeményeztem a német művészettörténész, Adrian von Buttlar könyvének³⁴ magyar fordíttatását és kiadását. Ezzel egy időben elkészítettem a *Magyarországi angolkertek* című összefoglalást, amely a témában az első önálló, a legújabb európai kerttörténet-kutatás eredményeit integráló, s művészettörténeti, társadalomtörténeti és művészetfilozófiai szempontokat egyaránt érvényesítő munka. A két könyv 1999-ben a Balassi Kiadónál együtt jelent meg.³⁵ A történeti kertek kutatásában az alapku-
tatáshoz tartozik a régi magyarországi kertábrázolások szisztematikus összegyűjtése

³⁰ HAJÓS (1989); HAJÓS (1990); HAJÓS (1993).

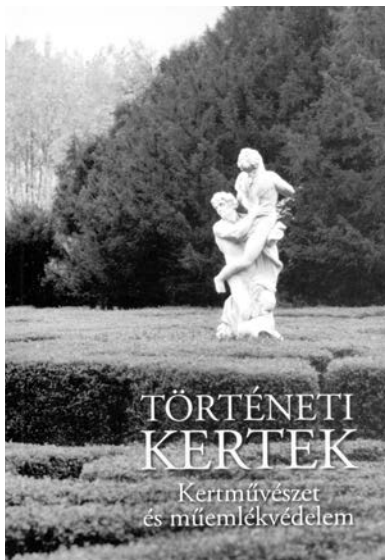
³¹ ZÁDOR (1973); ZÁDOR (1974); ZÁDOR (1987–1988).

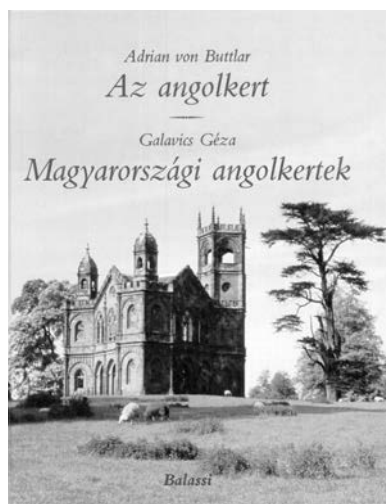
³² ALFÖLDY–ZOLNAI (1997).

³³ GALAVICS (2000b).

³⁴ BUTTLAR (1989).

³⁵ BUTTLAR–GALAVICS (1999).





is. Jelentőségük abban áll, hogy a kertalaprajzok, kertterképek mellett ezek őrizték meg rég eltűnt történeti kertek egykori képét, s legfontosabb forrásuk szolgálhatnak a kertnek mint képpé formált és funkcionális épületekkel díszített összművészeti együttesnek a megismerésében. Ezekben az években közzétettem a 17. századi magyarországi kertábrázolásokat, amelyek többek közt Lippay György érsek pozsonyi kertjének és építményeinek kerttörténeti geneziséét segítették tisztázni, továbbá osztrák kezdeményezésre bekapcsolódtam a kismartoni (Eisenstadt) herceg Esterházy-park történetének kutatásába; kismartoni és hazai felkérésre (az Intézet harmincéves fennállását ünneplő ülésszakra) összegyűjtöttem és rendszerbe foglalva kronológiai rendbe állítottam az eszterházi (fertődi) kertegyüttes látképeit, képes forrásait. Foglalkoztam egy-egy kert (vagy annak reprezentatív ábrázolása) önálló feldolgozásával is: a fölbári Amadé-kertet R. Várkonyi Ágnes, Eszterháza legjelentősebb ábrázolását

Garas Klára, a rovnyei Aspremont–Erdődy-kertet Szabolcsi Hedvig, a hotkóci Csáky-kertet Marosi Ernő születésnapjára kiadott egy-egy kötetben írtam meg. Kerttörténeti témából tartottam 2002-ben akadémiai székfoglaló előadásomat is (Az angolkert mint utópia).³⁶ Intézetünk munkatársai közül Sisa József azóta is folyamatosan közöl kerttörténeti témájú írásokat, s 19. századi kastélyokkal foglalkozó írásaiban (Csákvár, Nádasladány, Dég és mások) vagy összefoglaló munkájában (*Kastélyépítészet és kastélykultúra Magyarországon*) mindig kitér a kastélykertek történetére is, egy-egyként kezelve épületet és környezetét.³⁷

A kerttörténeti kutatások mára nálunk is rendre föltűnnek a művészettörténeti folyóiratokban. Azok a fiatal tájépítészek, akiket pályakezdőkként az Intézetből támogatunk, figyelmükbe témákat ajánlottunk, munkájukat, utazásaikat, konferenciárésztételüket pályázati keretektől támogattuk, az eltelt másfél évtized alatt e szakterület meghatározó művelői lettek (Fatsar Kristóf, Alföldy Gábor), kitűnő kerttörténeti írásokkal s forráskiadványokkal, gyakorlati eredményekkel a hátuk mögött. Fontos momentumnak tartom, hogy a művészettörténet-tudomány befogadta őket: nemcsak írásaikat, hanem pályázataikat is, támogatja tudományos és kutató projektjeiket. Tevékenységük mutatja, hogy ők is elfogadták és alkalmazzák a művészettörténet-tudomány követelményeit, szempontrendszerét, preferenciáit. Bizonyos, hogy mind a művészettörténész, mind a tájépítész szakma gazdagodik ebben az együttműködésben.

A reneszánsz és a barokk stíluskorszak, valamint a felvilágosodás kora és a kertművészet kutatására visszatekintő emlékezésnek csak egy, de annál öröndetesebb zárómondata lehet: rögzítése annak, hogy az Intézetben már itt vannak, s eredményesen tevékenykednek e korszakok fiatal kutatói, akik tovább viszik a stafétabotot: 2001-től Pócs Dániel, aki a Mátyás-kori udvari művészetet és annak itáliai kapcsolatait, valamint a Corvina-könyvtárat kutatja, 2002-től Bubryák Orsolya, aki a barokk mecénáskutatás, a főúri reprezentáció és az ötvösség elkötelezett kutatója, s egy

³⁶ GALAVICS (1998); GALAVICS (1999); GALAVICS (2000a); GALAVICS (2001b); GALAVICS (2001c); GALAVICS (2005); GALAVICS (2006); GALAVICS (2009).

³⁷ SISA (2007); SISA (1992); SISA (1997); SISA (1990–1992).

Festschrift megszervezésében, megszerkesztésében tudományszervezői talentumát is megmutatta; mellettük 2009 óta tudományos gyakornokként Gulyás Borbála, aki a késő reneszánsz bécsi udvari kultúra egy jellegzetes képviselőjéről (*Bocskay György, a kalligráfus*) készíti disszertációját. Negyven évre visszatekintve kívánom nekik és fiatal intézeti kollégáinknak, hogy az erősen változó körülmények közepette is megszire jussanak a kapott stafétabottal.

BIBLIOGRÁFIA

- ALFÖLDY–ZOLNAI (1997) – *Kertművészet a régi magyar kertészeti folyóiratokban 1857–1944. Repertórium*, szerk., előszó: GALAVICS Géza, összeáll.: ALFÖLDY Gábor–ZOLNAI Dóra, Budapest, MTA MKI, 1997.
- BEKE–GÁBOR–PRAKFAI–SISA–SZABÓ (2002) – BEKE László–GÁBOR Eszter–PRAKFAI Endre–SISA József–SZABÓ Júlia: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*, Budapest, Corvina, 2002.
- BIBÓ (1972) – BIBÓ István: Európai hatások és helyi fejlődés az 1800 körüli magyar építészetben, *Építészettudomány*, IV(1972), 1–2. sz., 125–163.
- BIBÓ–KERNY–SERFÖZŐ (2001) – BIBÓ István–KERNY Terézia–SERFÖZŐ Szabolcs: *A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetének Levéltári Regesztagyűjteménye. Repertórium*, Budapest, MTA MKI, 2001.
- BUTTLAR (1989) – Adrian von BUTTLAR: *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln, DuMont, 1989.
- BUTTLAR–GALAVICS (1999) – Adrian von BUTTLAR: *Az angolkert – GALAVICS Géza: Magyarországi angolkertek*, Budapest, Balassi, 1999.
- CSATKAI (1983) – CSATKAI Endre: *Kazinczy Ferenc és a képzőművészetek, 1925*, szerk. GALAVICS Géza, Budapest, 1983.
- DÁVID (2000) – DÁVID Ferenc: Eszterháza belső terei, *Ars Hungarica*, XXVIII(2000), 1. sz., 73–95.
- DÁVID (2002) – DÁVID Ferenc: A fertői kastély történeti helyiségek könyve: funkciók és falburkolatok, *Ars Hungarica*, 30(2002), 2. sz., 237–320.
- DÁVID (2004) – DÁVID Ferenc: A fertői Esterházy kastély építéstörténete. Möcsényi Mihály könyvének megjelenése után, in VADAS Ferenc (szerk.): *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*, Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 2004, 109–119.
- DÁVID (2006) – DÁVID Ferenc: Eszterháza települése, épületei és kertjei a 18. században, in BERTHA János (szerk.): *Fertőd, Süttör – Eszterháza évszázadaiból. Tanulmányok*, Győr, Hazánk, 2006, 220–229.
- DÁVID (2007) – Ferenc DÁVID: Nicolaus Jacoby (?): Eszterháza, Erweiterungsplan des Schlosses Eszterháza, 1774, in CZÉRE, Anna (ed.): *In arte venustas. Studies on Drawings in Honour of Teréz Gerszi. Presented on Her Eightieth Birthday*, Budapest Museum of Fine Arts, 2007, 215–218.
- DÁVID (2008) – DÁVID Ferenc: A süttői Esterházy-kastély és pertinenciája 1760-ban, *Soproni Szemle*, 62(2008), 294–305.
- DÁVID (2009) – Ferenc DÁVID: Der Baumeister von Eszterháza – Johann Ferdinand Mödlhammer (1714–1778), in Wolfgang GÜRTLER–Rudolf KROPF (Hrsg.): *Die Familie Esterházy im 17. und 18. Jahrhundert*, Eisenstadt, Burgenländische Landesregierung, 2009, 429–452 (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, 128).
- ENTZ (1976) – ENTZ Géza: Magyarországi művészet 1470 és 1630 között. Operatív tanulmány a magyarországi művészettörténeti kézikönyv III. kötete számára, *Művészettörténeti Értesítő*, XXV(1976), 269–272.
- FEUERNÉ TÓTH (1977a) – FEUERNÉ TÓTH Rózsa: A magyar reneszánsz építészet európai helyzete, *Ars Hungarica*, V(1977), 1. sz., 7–29.
- FEUERNÉ TÓTH (1977b) – FEUERNÉ TÓTH Rózsa: *Reneszánsz építészet Magyarországon*, Budapest, Magyar Helikon–Corvina, 1977.
- GALAVICS (1971) – GALAVICS Géza: *Program és műalkotás a 18. század végén. Egy festmény születése és fogadtatása*, Budapest, Akadémiai, 1971 (Művészettörténeti Füzetek, 2).
- GALAVICS (1973) – GALAVICS Géza: Későreneszánsz és korabarakok (Jegyzetek a 17. század első felének hazai művészetéhez), in TIMÁR Árpád (szerk.): *Művészettörténet – Tudománytörténet*, Budapest, Akadémiai, 1973, 183–202.

- GALAVICS (1975) – GALAVICS Géza: Hagymány és aktualitás a magyarországi barokk művészetben – XVII. század, in *Magyarországi reneszánsz és barokk*, Budapest, Akadémiai, 1975, 231–277.
- GALAVICS (1976) – Géza GALAVICS: Tradition et actualité dans l'art baroque de la Hongrie du XVIIe siècle, in *Le baroque e Hongrie* (Par un collectif de l'Académie Hongroise des Sciences sous la direction de Tibor KLANICZAY et Imre VARGA. Préf. Pierre CHARPENTRAT), Montauban, Centre international de synthèse du baroque, 1976, 21–34 (*Baroque. Revue internationale du C. O. S. I. B.*, Cahier 8).
- GALAVICS (1980) – GALAVICS Géza: A Rákóczi-szabadságharc és az egykorú képzőművészet, in KÖPECI Béla–HOPP Lajos–R. VÁRKONYI Ágnes (szerk.): *Rákóczi-tanulmányok*, Budapest, Akadémiai, 1980, 465–510.
- GALAVICS (1984) – Géza GALAVICS: Barockkunst, höfische Repräsentation und Ungarn, in Gerda MRÁZ (Hg.): *Maria Theresia als Königin von Ungarn*, Eisenstadt, 1984, 57–70 (*Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte*, X).
- GALAVICS (1985) – GALAVICS Géza: A művészettörténeti interpretáció lehetőségei. A pozsonyi vár korabarokk uralkodósorozata, *Ars Hungarica*, XIII(1985), 1. sz., 53–68.
- GALAVICS (1986a) – GALAVICS Géza: *Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1986.
- GALAVICS (1986b) – Géza GALAVICS: Reichspolitik und Kunstpolitik. Zum Ausbildungsprozess des Wiener Barock, in Elisabeth LISKAR (Hg.): *Wien und der europäischer Barock*, Wien–Köln–Graz, Böhlau, 1986, 7–12, Abb. 1–7 (Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte CIHA, Wien, 1983, Band VII).
- GALAVICS (1987) – GALAVICS Géza: A magyar királyi udvar és a későreneszánsz képzőművészet, in R. VÁRKONYI Ágnes (szerk.): *Magyar reneszánsz udvari kultúra*, Budapest, Gondolat, 1987, 228–248.
- GALAVICS (1988) – GALAVICS Géza: A mecénás Esterházy Pál. (Vázlat egy pályaképhez), *Művészettörténeti Értesítő*, XXXVII(1988), 136–161.
- GALAVICS (1992) – Géza GALAVICS: Fürst Paul Esterházy (1635–1713) als Mäzen. Skizzen zu einer Laufbahn, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XLV(1992), 111–141, 277–290.
- GALAVICS (1993a) – GALAVICS Géza: Barokk művészet Közép-Európában – az *Utak és találkozások* kiállítás elé, in Uő (szerk.): *Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások. / Baroque Art in Central Europe. Crossroads*, kiállítási katalógus, Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 1993, 11–16.
- GALAVICS (1993b) – Géza GALAVICS: Die letzten Mäzene des Barock – ungarische Kirchenfürsten, in Thomas W. GAERTGENS (Hg.): *Künstlerischer Austausch*, Berlin, Akademie, 1993, 185–198 (Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. CIHA, Berlin, 1992, Band II).
- GALAVICS (1998) – GALAVICS Géza: A költő Amade László kertje, in TUSOR Péter (szerk.): *R. Várkonyi Ágnes Emlékkönyv: születésének 70. évfordulója ünnepére*, Budapest, ELTE Bölcsészettudományi Kar, 1998, 451–461.
- GALAVICS (1999) – Géza GALAVICS: Ein Bologneser Maler – Gaetano Pesci – in Eszterháza, in Zsuzsanna DOBOS (ed.): *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas*, Budapest, Museum of Fine Arts, 1999, 177–194.
- GALAVICS (2000a) – GALAVICS Géza: Eszterháza 18. századi ábrázolásai – A kép mint művészettörténeti forrás, *Ars Hungarica*, XXVIII(2000), 1. sz., 37–71.
- GALAVICS (2000b) – *Történeti kertek. Kertművészet és műemlékvédelem*, szerk.: GALAVICS Géza, Budapest, Mágus, 2000.
- GALAVICS (2001a) – GALAVICS Géza: A Habsburgok mint magyar királyok és a képzőművészeti reprezentáció, in FAZEKAS István–UNYÁR Gábor (szerk.): *Császár és király. Történelmi utazás: Ausztria és Magyarország 1526–1918 (Kiállítás az Osztrák Nemzeti Könyvtár Dísztermében. 2001. március 8–május 1.)*, kiállítási katalógus, Budapest–Bécs, Collegium Hungaricum, 2001, 9–18.
- GALAVICS (2001b) – GALAVICS Géza: Egy hercegi táj „portréi”. Az Esterházyak kismartoni angolkertjének látképei, *Művészettörténeti Értesítő*, L(2001), 31–56.
- GALAVICS (2001c) – Géza GALAVICS: „Porträts” eines fürstlichen Gartens – Der Esterházyische Schloßpark in Eisenstadt, in Franz PROST (Hrsg.): *„Der Natur und Kunst gewidmet”. Der Esterházyische Landschaftsgarten in Eisenstadt*, Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 2001, 119–151.
- GALAVICS (2004) – GALAVICS Géza: Magyar főurak és a mariázeli bazilika magyar kápolnája, in FARBAKY Péter–SERFŐZ Szabolcs (szerk.): *Mariázeli és Magyarország. Egy zarándokhely emlékezete*, kiállítási katalógus, Budapest, Budapesti Történeti Múzeum–Kiscelli Múzeum, 2004, 113–124, 93–112.

- GALAVICS (2005) – GALAVICS Géza: Az angolkert mint utópia [akadémiai székfoglaló, 2002], in Vizi E. Szilveszter (főszerk.): *Székfoglalók a Magyar Tudományos Akadémián*, Budapest, MTA, 2005, 175–209.
- GALAVICS (2006) – GALAVICS Géza: Egy elfeledett angolkert – Rovnye Trencsén megyében, *Ars Hungarica*, 34(2006), 1–2. sz., 119–166 (Tanulmányok Szabolcsi Hedvig tiszteletére).
- GALAVICS (2008) – GALAVICS Géza: Festők és metszetelőképek a késő reneszánsz kori Magyarországon, in Mikó Árpád–VERŐ Mária (szerk.): *Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*, I. Kiállítási katalógus, II. Tanulmánykötet, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2008, II, 54–85.
- GALAVICS (2009) – GALAVICS Géza: Gothusok az angolkertben – Kazinczy Hotkócon, *Enigma*, 16(2009), 61. sz., 141–161 (Tanulmányok Marosi Ernő tiszteletére, szerk.: MARKÓJA Csilla–BARDOLY István).
- GARAS (1976) – GARAS Klára: Magyarországi barokk művészet, *Művészettörténeti Értesítő*, XXV(1976), 4. sz., 273–280.
- HAJÓS (1989) – Géza HAJÓS: *Romantische Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien*, Wien–Köln, Böhlau Verlag, 1989 (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege).
- HAJÓS (1990) – Géza HAJÓS: Der Schloßpark von Eisenstadt – Bemerkungen zur kunsthistorischen Bedeutung und zu den denkmalpflegerischen Problemen, *Die Gartenkunst*, II(1990), 99–106.
- HAJÓS (1993) – Géza HAJÓS (Hrsg.): *Historische Gärten in Österreich. Vergessene Gesamtkunstwerke*, Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 1993.
- KERNY (1993) – KERNY Terézia: Szent László lovas ábrázolásai, *Ars Hungarica*, 1993/1, 39–54.
- KERNY (2004) – KERNY Terézia: „Celli típusú” fogadalmi képek Magyarországon, in *Máriacell és Magyarország. Egy zarándokhely emlékezete*, kiállításkatalógus, szerk. FARBAKY Péter–SERFŐZŐ Szabolcs, Budapest, Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeuma, 2004, 345–356.
- KERNY (2008) – KERNY Terézia: Szent László vízfakasztása a 16–18. századi magyarországi képzőművészetben, in Pöcs Éva (szerk.): *Démonok, látók, szentek. Vallásetnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben*, Budapest, Balassi, 2008, 555–576 (Tanulmányok a transzcendensről, VI).
- MAROSI (1997) – MAROSI Ernő: Az óságbárát múzeumigazgató. Pulszky és Bizánc művészete, in MAROSI–LACZKÓ–SZABÓ–TÓTHNÉ (1997), 50–54.
- MAROSI–KLANICZAY (2006) – *The Nineteenth-Century Process of „Musealization” in Hungary and Europe*, ed. by Ernő MAROSI–Gábor KLANICZAY, in collaboration with Ottó GECSER, Budapest, 2006 (Collegium Budapest Workshop Series, 17).
- MAROSI–LACZKÓ–SZABÓ–TÓTHNÉ (1997) – *Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére*, A Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjteménye, kiállításkatalógus, szerk.: MAROSI Ernő–LACZKÓ Ibolya–SZABÓ Júlia–TÓTHNÉ MÉSZÁROS Livia, Budapest, MTA MKI, 1997.
- MIKÓ (2001) – Mikó Árpád: Reneszánsz, in GALAVICS Géza–MAROSI Ernő–MIKÓ Árpád–WEHLI Tünde: *Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig*, Budapest, Corvina, 2001, 212–316.
- MIKÓ (2002) – *Jankovich Miklós (1772–1846) gyűjteményei*, szerk.: MIKÓ Árpád, Budapest, MNG, 2002.
- MIKÓ (2008) – Mikó Árpád: Reneszánsz, magyar reneszánsz, magyarországi reneszánsz. Részletek egy stíluskorszak kutatásának történetéből, in Mikó Árpád–VERŐ Mária (szerk.): *Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*, II, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2008.
- MIKÓ (2009) – Mikó Árpád: *A reneszánsz Magyarországon*, Budapest, Corvina, 2009 (Stílusok – Művek).
- MRÁVIK (1988) – *Pulszky Károly emlékének*, kiállítási katalógus, szerk.: MRÁVIK László, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1988.
- NÉMETH (1973) – NÉMETH Lajos: Adalékok a művészetszociológia és a művészettörténetírás viszonyához, in TIMÁR Árpád (szerk.): *Művészettörténet – Tudománytörténet*, Budapest, Akadémiai, 1973, 41–90.
- RADOCSEY (1972) – RADOCSEY Dénes: Későgotika, reneszánsz, in *Az MTA Művészettörténeti Kutatócsoport tájékoztatója*, I (kézirat gyanánt), Budapest, MTA MKCS, 1972, 37–46.
- SAJÓ (1993) – SAJÓ Tamás: Barokk Eucharistia-teológia az egri jezsuita főoltáron, *Művészettörténeti Értesítő*, XLII, 1993.
- SAJÓ (1997a) – SAJÓ Tamás: Cesare Ripa *Iconologiájának* (1603) szöveges forrásai, kandidátusi értekezés, 1997.
- SAJÓ (1997b) – Cesare RIPA: *Iconologia*, ford., jegyz., utószó: SAJÓ Tamás, Budapest, Balassi, 1997.
- SISA (1990–1992) – József SISA: Landscape Gardening in Hungary and Its English Connections, *Acta Historiae Artium*, XXXV(1990–1992), 193–206.

- SISA (1992) – József SISA: Die Margareten Insel in Budapest, als sie noch Palatin-Insel hieß, *Die Gartenkunst*, IV(1992), 68–78.
- SISA (1997) – SISA József: A csákvári Esterházy-kastély parkja, *Művészettörténeti Értesítő*, 46(1997), 147–179.
- SISA (2007) – SISA József: *Kastélyépítészet és kastélykultúra Magyarországon*, Budapest, Vince, 2007.
- SZABÓ (1985) – SZABÓ Júlia: *A XIX. század festészete*, Budapest, Corvina, 1985.
- SZABÓ (1989) – SZABÓ Péter: *Végtisztesség. A főúri gyászszertartás mint látvány*, Budapest, Magvető, 1989.
- SZABÓ (2000) – SZABÓ Júlia: *A mitikus és a történeti táj*, Budapest, Balassi, 2000.
- SZABOLCSI–ZÁDOR (1978) – SZABOLCSI Hedvig–ZÁDOR Anna: *Művészet és felvilágosodás*, Budapest, Akadémiai, 1978.
- SZABOLCSI (1981) – SZABOLCSI Hedvig: Néhány utólagos tanulság a művészettörténet és művelődéstörténet viszonyáról, *Ars Hungarica*, IX[1981], 2. sz., 247–260.
- SZENTESI (1992) – SZENTESI Edit: Varsányi János: Régiségtani rajzok, 1840–1850-es évek, in *A Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek a XIX. században*, szerk. MAJOROS Valéria Vanília–SZABÓ Júlia, Budapest, MTA MKI, 1992, 111–117, 284–285.
- SZENTESI (1997) – SZENTESI Edit: Josef Daniel Böhm Parthenón-fríze, in MAROSI–LACZKÓ–SZABÓ–TÓTHNÉ (1997), 56–69.
- SZENTESI (2002) – SZENTESI Edit: Egy másik gyűjtemény. Varsányi János rajzai Fejérváry Gábor elefántcsont-faragványairól, in MIKÓ (2002), 32–44.
- SZILÁGYI (1988) – SZILÁGYI János György: Pulszky Károly ifjúságának környezete. A Fejérváry–Pulszky-gyűjtemény kialakulása és sorsa. A Pulszky-szalón, in MRÁVIK (1988).
- SZILÁGYI (1997) – SZILÁGYI János György: „Ismerem helyemet” (A másik Pulszky-életrajz), in MAROSI–LACZKÓ–SZABÓ–TÓTHNÉ (1997), 24–36.
- VELDE (2004) – Carl Van de VELDE (ed.): *Flemish Art in Hungary, Budapest, 12–13. Mai 2000*, Bruxelles, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2004.
- ZÁDOR (1973) – ZÁDOR Anna: Az angolkert Magyarországon, *Építés – Építészettudomány*, V(1973)/1–2, 3–53.
- ZÁDOR (1974) – Anna ZÁDOR: The English Garden in Hungary, in Nikolaus PEVSNER (ed.): *The Picturesque Garden and its Influence Outside the British Isles*, Washington, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1974, 77–98 (Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, 2).
- ZÁDOR (1987–1988) – Anna ZÁDOR: The History of the English Garden in Hungary, *Acta Historiae Artium*, XXXIII(1987–1988), 290–344.

Sisa József

Építészettörténeti kutatások és publikációk az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetben

Az építészettörténetet mint a művészettörténet szerves részét az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet mindig fontosságának arányában kezelte, egyes területein pedig alkalmanként – akár intézményesen, akár egyes munkatársai egyéni teljesítményével – kezdeményezőleg lépett fel. A témába vágó kutatások és publikációk köre az inventarizációtól az építészetelméleten keresztül a határterületeket jelző műfajokig sok mindent felölel, a korszakokat tekintve pedig a kezdetektől a 20. századig terjedő spektrumot fed le. Az eredmények egy része az építészettörténetre támaszkodó műemlékvédelem révén a gyakorlatban is hasznosul, illetve a szakpublikációkon túl, azokból kiindulva a szélesebb olvasóközönségnek szánt kiadványokba, az ismeretterjesztés különböző fórumaira is eljut.

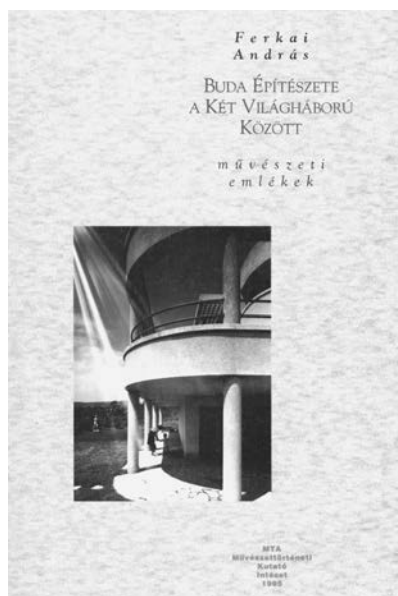
Ha abból az elvből indulunk ki, hogy az alkotások alapján írjuk az építészettörténetet, és nem spekulációra alapozunk narratívát, az emlékek megismerése és elemzése elsődleges feladat. Ezt a célt követte az Intézet, amikor topográfiai munkákat végzett 1983-tól Győr-Moson-Sopron, Fejér, Komárom és Veszprém megyékben. A topográfia nem a látványos és divatos műfajok egyike – hagyományos kibocsátóhelyén több évtizede nem is készül ilyen –, nélkülözhetetlenségét azonban aligha lehet elvitatni. Minthogy a topográfia a művészettörténet szinte teljes vertikumát, a korszakok és a műfajok széles körét érinti, továbbá az építészeti-iparművészeti technikák és az ikonográfia ismeretét feltételezi, készítése a részt vevő szakemberek komoly kompetenciáját igényli. A logisztikai háttér részét képezik a kiszállásokhoz szükséges anyagi és technikai eszközök, az eddigi ismeretek birtoklása és a műemléki-bibliográfiai adatbázis megléte.

A szerző az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet osztályvezetője. E-mail cím: sisa@arthist.mta.hu

*The author is director of the Department of Modern Art of the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences.
Email address: sisa@arthist.mta.hu*



Hogy a topográfia nem könnyű műfaj, jelzi a publikációban megtestesülő eredmény. A Fejér megyét taglaló kötet 1998-ban, a Székesfehérvárt bemutató kötet – más-fajta konstrukcióban – 2009-ben jelent meg.¹ Látszólag nem túl sok eredmény, de létrejöttük így is az Intézet lehetőségeinek határait feszegette. Ugyanakkor érdemes mindkét munka néhány módszertani és tematikai újdonságát kiemelni, annál is inkább, mert például a Fejér megyei kötet recenzenseinek érdeklődésére ezek nem tarthattak számot. Az egyik a térbeli gondolkodás és vizsgálódás. Ezt szolgálja a viszonylag nagy számú, egységes formában megrajzolt és egységes alapokon készült



térkép szerepeltetése, ami a székesfehérvári kötetben légi felvételekkel egészül ki. További eszköz a szövegben a településtörténet mellett található településtipológiai jellemzés, illetve a tér vizsgálatának további elemeként a parkok, az ember alkotta táj topográfiai feldolgozásba történő bevonása. Az utóbbi jelentőségét kiemeli, hogy Fejér az ország kastélyokban és kastélyparkokban leggazdagabb megyéje. A másik alapvető újítás az időbeli horizont kiterjesztése. Míg a hagyományos topográfia megállt a historizmusnál, a szóban forgó kötetek a 20. század hatvanas éveig terjednek, benne foglaltatnak tehát a historizmus, a szecesszió, a két háború közti, a szocreál és a hatvanas évek modernizmusának emlékei. A szocreál építészet megismerése szempontjából figyelemre méltó, hogy Fejér megye egykori kommunista mintavárosa, Sztálinváros (a mai Dunaújváros) első műemléki-topográfiai igényű építészettörténeti áttekintése a Fejér megyei topográfiában

valósult meg. Műfaji szempontból a két kötet a nálunk még kísérleti műfajnak tekinthető közép-monográfiának felel meg.

Egy másik topográfiai vállalkozást egy városrész – Buda – és egy történelmi korszak – a két világháború közti évtizedek – építészeti feldolgozása jelentett. Ezt egy, a szóban forgó időszakban az Intézet kötelékében dolgozó szakember végezte, munkáját is az Intézet adta ki 1995-ben.² Alapjait a helyszíni bejárásokon túl az archiváliák sajátos csoportjának: az akkori fővárosi tervtárban őrzött (és meglehetősen mostohán kezelt) tervrajzoknak és építési dokumentumoknak, valamint a korabeli fotóknak a feldolgozása jelentette. A topográfiai megközelítés másik lehetséges formáját a Sopron belvárosának házait és háztulajdonosait feldolgozó, az építészettörténeti vizsgálódás eszközeként használható történeti kataszter modern kiadása testesítette meg.³

A művészettörténeti, és így az építészettörténeti kutatás ismételten előkerülő alapkérdései közé tartozik a periodizáció és az ezzel kapcsolatos elvi alapok tisztázása. Ennek jegyében zajlott 1986-ban az Intézetben a romantika-konferencia.⁴ Itt óhatatlanul felmerült a romantika problematikájával összefonódó kérdéskör, a historizmus. A historizmus elsősorban építészeti fogalom, amely azóta, hogy Nikolaus Pevsner

¹ ENTZ-SISA (1998); ENTZ (2009).

² FERKAI (1995).

³ DÁVID-GODA-THIRING (2008).

⁴ Ars Hungarica, XV(1987), 1. sz.

(1902–1983) és mások az 1960-as években az érdeklődés homlokterébe helyezték, a nemzetközi kutatás intenzíven művelt területének számít. Ez éppúgy vonatkozik a tényszerű anyagfeltárára, mint az elméleti alapok tisztázására. Tekintve, hogy Magyarországon a korszak viszonylagos súlya az európai átlagnál nagyobb, alkotásai az építészet történetében relatíve jelentősebbek, fontosságát nehéz lenne túlbecsülni.

A historizmus korszakának kutatása az Intézetben az építészeti vizsgálódás egyik súlypontja. Ebben jelentős pillér a magyar historizmus művészetéről szóló tanulmánykötet, amelyben az egyes műfajok között az építészet megfelelő arányban képviseltette magát. A kötetet Zádor Anna (1904–1995) kezdeményezte és szervezte, s noha ő maga nem volt a korszak aktív kutatója, felismerte jelentőségét, és ennek szellemében járt el. A tanulmányok eredetileg az 1980-as években születtek, ám mivel a kiszemelt kiadónak nem volt módja megjelentetni, a kötetet Intézetünk később – de még mindig nem megkésve – 1993-ban megszerkesztette és kiadta.⁵

A historizmus néhány fontos kérdésköre külön kiemelését érdemel. Ilyen a középítkezések, a középületek, ezek szerepe a kiegyezés utáni Magyarország új, kialakuló államstruktúrájában, valamint az állami és közösségi reprezentáció formái. Hasonlóan fontos megközelítés az új feladatok, új épülettípusok kifejlődésének vizsgálata. E szempontok szerint kísérelt meg érdemi választ adni az úgynevezett kézikönyv századfordulós kötete Németh Lajos (1929–1991) vezetésével, és pedig oly módon, hogy a fenti kérdések erős szociológiai kontextusba kerüljenek.⁶

A másik lehetséges megközelítés a stílusválasztás, a történeti stílusok mint jelentést hordozó tényezők vizsgálata. További kérdéskör a képzőművészet szerepe az építészetben, a festészet és a szobrászat viszonya az architektúrához, a képzőművészet betagozódása a középületbe, a festészet és a szobrászat önállósága vagy éppen autonómiájának relatív volta, illetve hogy miként lépett elő ebben a kontextusban az építészet mint vezető és befogadó műfaj. E kérdések koncentrált vizsgálatára az Országház épülete kapcsán, két kiállítás keretében került sor. 2000-ben a Szépművészeti Múzeumban az Országház pályázati terveit mutatták be. A fő szervező a múzeum egyik munkatársa volt, de Intézetünk is kivette a részét egy egykori és egy aktív munkatársunk közreműködésével.⁷ Az Országházról az előzőtől független másik kiállítást rendeztek 2002-ben *Százéves az Országház* címmel, melynek témája a tervezés, az építés és a belső kialakítás folyamata, a képzőművészeti alkotások szerepe, az épület használatbavételének formája volt.⁸ Ez utóbbinak a Parlament épülete, az épület egykori felsőházi társalgója adott otthont.



⁵ ZÁDOR (1993).

⁶ NÉMETH (1981).

⁷ A kiállítást Gábor Eszter rendezte. Katalógusa: GÁBOR–VERŐ (2000).

⁸ A kiállítást Sisa József rendezte. Ismertető füzet: *Százéves az Országház* (2002).

Az Országház monografikus kutatása átvezet az építészmonográfia kérdéséhez, amely a topográfiai vizsgálatokhoz hasonlóan az alapkutatás egyik sarokköve. Itt az autopszia mellett az archivális kutatások képezik a bázist, amelyek nélkül a hiteles építészettörténet-írás elképzelhetetlen. A pusztán stíluskritikai vizsgálatok ugyanis az évszázadokon keresztül hagyományozódó formákat használó építészetben könnyen tévútra vezetnek. Az Intézet munkatársai nevéhez több önálló építészmonográfia megírása fűződik. Ilyen a Szkalnitzky Antaltól szóló kötet, amely a neoreneszánsz egyik legtermékenyebb kiegészítés korabeli építésének munkásságát tárja fel.⁹ Egy másik monográfia Steindl Imrénék, az Országház építőjének működését taglalja.¹⁰ PhD disszertáció született Gerster Kálmánról, akit nemzeti jelentőségű mauzóleumok tervezőjeként tartunk számon.¹¹ Mindhárom említett munka a forráskutatáson és az elemzésen túl magyar és európai kontextusba helyezve vizsgálja a szóban forgó építész tevékenységét.

A fentihez kapcsolódó alapkérdés az építészképzés, az európai központok szerepe, a nemzetközi hatások útja, a stílusformák forrása és átvétele. Ezt szolgálja a vizsgálat, amely Budapest szerepét igyekszik meghatározni a nagy közép-európai központok: Bécs, Berlin, München erőterében. A magyar művészet és ennek részeként a magyar építészet oly fontos bécsi összefüggéseit és összefonódását szemléletesen mutatta be Bécsben, majd ennek nyomán Budapesten egy reprezentatív kiállítás, amely a *Die Zeit des Aufbruchs* (2003), illetve *Az áttörés kora* (2004) címet viselte; az építészet bemutatása különösen a kiállítás eredeti, bécsi verziójában érvényesült erőteljesen. Bár a kiállítást a Budapesti Történeti Múzeum, illetve annak főigazgató-helyettese rendezte, mind az építészeti rész előkészítésében, mind a katalógus megfelelő részének megírásában intézeti munkatársnak is tevéleges szerep jutott.¹² Hasonló módon több intézeti munkatárs vett részt a kiállításhoz kapcsolódó bécsi konferencián, ahol építészeti érdekltségű előadás is elhangzott.¹³ Magyarország és Berlin viszonyának, illetve a közép-európai építészet összefüggéseinek vizsgálata képezte a tárgyát annak a több kamarakiállítást, műhelymegbeszélést és végül egy háromnapos nemzetközi konferenciát felölelő programnak, amelynek 2006-ban és 2007-ben Potsdam, Berlin, illetve Budapest volt a színtere, s amely az Intézet és a potsdami Deutsches Kulturforum östliches Europa együttműködésén alapult.¹⁴

További nagy témakör, ahol az Intézet jelentős eredményeket ért el, a kastélykutatás. Tekintettel a téma komplex mivoltára – hiszen az felöleli az építészet, a képzőművészetek, az enteriőrművészet, a kertművészet és a társadalomtörténet számos aspektusát –, a kastélykutatás külön kutatási irányként is definiálható. A téma az Intézetben leginkább három kollégát érint, akik sok éve foglalkoznak vele. Nem alkotnak szorosan vett

⁹ SISA (1984).

¹⁰ SISA (2005b).

¹¹ PAPP (2007).

¹² A kiállítás fő szervezője F. Dózsa Katalin volt; lásd *Zeit des Aufbruchs* (2003); F. DÓZSA (2004).

¹³ CSÚRI-FÓNAGY-MUNZ (2008).

¹⁴ 2006-ban kiállítás Potsdamban a magyar historizmusról Papp Gábor György rendezésében; 2007-ben műhelymegbeszélés a berlini Technische Universität az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet és a Deutsches Kulturforum östliches Europa szervezésében; magyar-német konferencia Budapesten az MTA székházában Variationen des Historismus – Aspekte des Historismus in Ungarn und in Deutschland címmel, az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet és MTA Művészeti Gyűjteménye, illetve Sisa József és Papp Gábor György szervezésében; mindkét eseményt a 2006-os kamarakiállítás módosított változata kísérte. A konferencia anyaga megjelent: *Acta Historiae Artium*, XLIX(2008), 373–547.



teamet, egymás munkáját mégis rendszeresen figyelemmel kísérik és egymás eredményeire is építenek. A korszak szempontjából tevékenységük a barokktól a historizmusig több évszázadot fog át, munkásságuk a műfajokat és a korszakokat illetően egymásba fonódik, egymást kiegészíti. A feltárás módszereit is a sokoldalúság jellemzi, amely magában foglalja a levéltári kutatást, a kortárs publikációk tanulmányozását, a terepbejárást és a falkutatást. Emellett az interpretáció különféle formái jellemzők, legyen az a képi ábrázolások összevetése, a térstruktúrák elemzése, a tárgykultúra rekonstruálása, vagy akár a kastélyt mint egy életforma kereteit értelmező kulturális antropológiai megközelítés. Itt a monografikus irányú kutatások az ország legjelesebb kastélyai érintették: ilyen Gödöllő, Eszterháza, Dég vagy Nádasdladány,¹⁵ illetve született egész korszakot áttekintő munka is.¹⁶ A kastélykutatás eminensen az a terület, ahol az elméleti kutatás a műemléki gyakorlattal találkozik.

A kastélyok kutatásának tágabb köréhez tartozik a kertkutatás. Ennek a nyugat-európai országokban sok évtizede művelt speciális diszciplinának nálunk nincs nagy múltja, amiben valószínűleg a kertművészet alkotásainak illékonyága, nagyfokú magyarországi pusztulása is szerepet játszott. Mint sok más esetben, itt is Zádor Anna lépett fel már igen korán kezdeményezőleg; rajta kívül az intézményesített műemlékvédelem működésének volt ezen a téren számottevőbb hozadéka. Az Intézet munkatársai az 1990-es évektől e sokat ígérő, a művészettörténet határmezsgyéjének számító területen könyvelhetnek el úttörő jelentőségű, jövőbe mutató eredményeket. Megszületett az első, a kastélyt és az azt kísérő kertet egyforma mélységben feldolgozó, nagy levéltári anyagon alapuló monográfia.¹⁷ Hamarosan konferenciára került sor, amely a téma művelőinek széles körét szólította meg,¹⁸ illetve könyv jelent meg a tájképi parkok újabb kutatási eredményeinek összefoglalásával.¹⁹ Az utóbbi akciók szervezőjének tiszteletére a közelmúltban megjelent impozáns *Festschrift* ugyancsak tartalmaz e témába vágó tanulmányokat.²⁰

Külön érdemes szólni azon publikációkról, amelyek valamilyen módon az Intézet égisze alatt keletkeztek, és ha nem is kimondottan az építészettörténetről szólnak, tematikájuk arra is kiterjed. Ilyen az a kötet, amely a reneszánsz és a barokk,²¹ illetve a következő kötet, amely a felvilágosodás kori művészet tárgyköréből²² jelentetett meg újdonság erejével ható, a mai napig alappublikációknak tekintett tanulmányokat. A 18. századi tematikát egészíti ki az a PhD disszertáció, amelyet az Intézetben fiatal kutatói ösztöndíjjal működő kollégánk néhány éve a korszak építészettörténeti és építészet-oktatási kérdéseiről sikeresen védett meg.²³ Az Intézet szerkesztésében megjelenő *Művészettörténeti Füzetek* című könyvsorozat ugyancsak szép számmal tartalmaz építészettörténeti profilú munkákat, többet intézeti szerző tollából.²⁴ A középkori építészettörténeti kutatások eredményeiről szól-

¹⁵ DÁVID (2002); DÁVID–JUNG–MALINA–McCEW (2010); SISA (2005a); SISA (2004).

¹⁶ SISA (2007).

¹⁷ SISA (1997a), SISA (1997b).

¹⁸ GALAVICS (2000), lásd még GALAVICS (1997).

¹⁹ GALAVICS (1999).

²⁰ BUBRYÁK (2010).

²¹ GALAVICS (1975).

²² ZÁDOR–SZABOLCSI (1978).

²³ TÓTH (2008).

²⁴ VARGA (1984); SISA (1989).

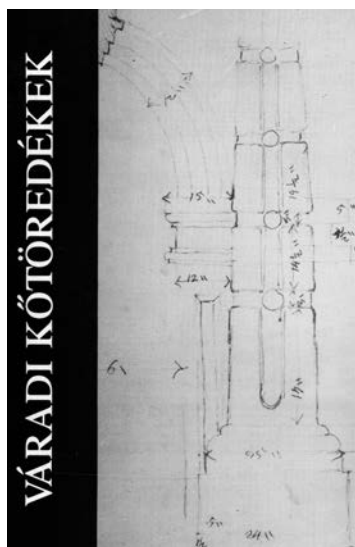
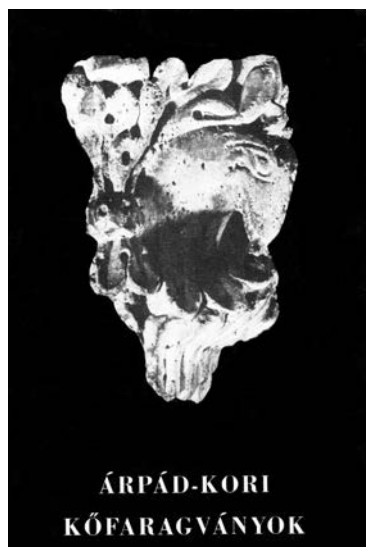


va érdemes megemlíteni a Székesfehérvári István Király Múzeumban rendezett *Árpád-kori kőfaragványok* című kiállítást és katalógusát,²⁵ a kidobásra ítélt, 1987-ben

²⁵ MAROSI-TÓTH (1978).

²⁶ KERNY (1989).

²⁷ SZENTESI-ÚJVÁRI (1999).

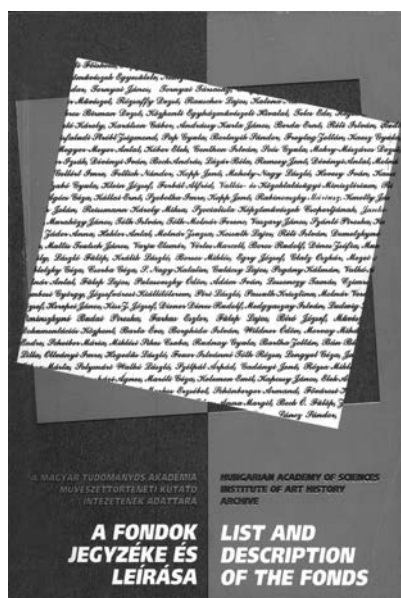
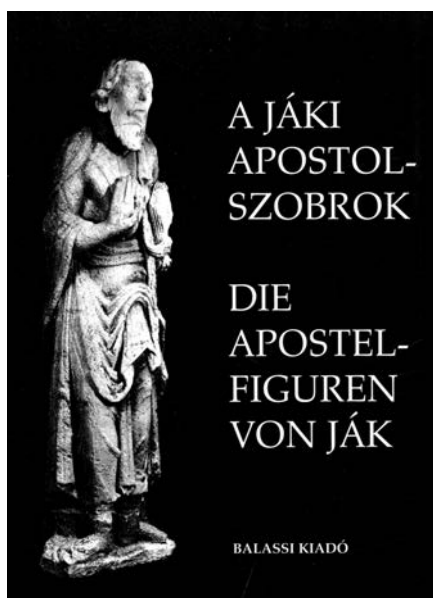


fölmért nagyváradi kőtár katalógusát,²⁶ valamint az OMVH Tudományos Főosztálya és az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének együttműködése keretében kiadott jáki kötetet.²⁷

A kutatás és az interpretálás elsődleges formáját képviselő publikáció mellett az építészettörténet számára a kiállításon történő bemutatkozás kevésbé kézenfekvő. Mint-hogy maga az épület nem kiállítható, megjelenítése

nehezebb és indirektebb a képzőművészeti alkotásokénál. A megoldást elsősorban az építészeti terv, az eredeti – bár Magyarországon meglehetősen ritka – makett mint az építészeti gondolat legközvetlenebb hordozóinak a bemutatása jelenti, amihez képest másodlagosnak számít a képzőművészeti ábrázolás vagy a fénykép kiállítása. Az építészeti terv kiállítási tárgyként történő bemutatása nem rendelkezik olyan hagyományokkal, mint a képeké és a szobroké, vizuális hatása is elmarad azokétól.

²⁸ SZABOLCSI-GALAVICS (1980); SZABÓ-SZÉPHELYI (1981).



Külön probléma, hogy míg az Intézet szoros kapcsolatban áll az Akadémia Művészeti Gyűjteményével, számottevő építészeti gyűjteménnyel – az Adattár néhány fondjának anyagától eltekintve – nem rendelkezik. A nehézségek ellenére több építészeti tervet (is) tartalmazó kiállítás rendezése vagy társrendezése kapcsolódik Intézetünkhöz. Magyarországon nem az első, de korai ilyen jellegű vállalkozás volt az a két kiállítás, amelyet az Intézet a Magyar Nemzeti Galériával közösen *Művészet Magyarországon 1780–1830* és *Művészet Magyarországon 1830–1870* címmel rendezett 1980-ban, illetve 1981-ben.²⁸ A két kiállításon

a képzőművészeti anyag mellett viszonylag nagy számú, a legújabb kutatás által felszínre hozott építészeti terv is szerepelt. Ma már bevett gyakorlat, hogy a kiállítást tudományos katalógus kíséri, de az 1980-as évek elején Magyarországon erre nemigen volt példa. E tekintetben is fontos az említett két kiállítás, mert mindkettőhöz jelentős – bár mai szemmel nézve kezdetleges kivitelű – tudományos katalógus készült. A szóban forgó, komoly szellemi értéket képviselő, ám kis példányszámban megjelent kötetek ma már raritásszámba mennek. Az Intézet és az Akadémia Művészeti Gyűjteménye utóbb kifejezetten építészeti témájú kiállítást is rendezett, nevezetesen magának az Akadémia székházának eredeti pályázati terveiből.²⁹

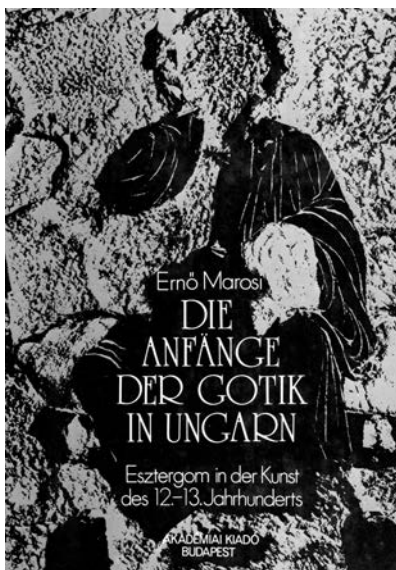


²⁹ KEMÉNY-VÁLINÉ POGÁNY (1996).

A fentiekben más összefüggésben már szó esett egyéb, (részben) építészeti témájú kiállításokról, amelyeket az Intézet munkatársai maguk rendeztek, vagy más vállalkozás keretében közreműködőként segítettek. Ezeket érdemes kiegészíteni az ezeréves Pannonhalmi Főapátságnak szentelt, 1996-ban rendezett, *Mons Sacer* című kiállítással, illetve annak nagyszabású katalógusával, amely nem kis részben építészeti témájú, és szerzői között az Intézet számos munkatársát jegyzi.³⁰

³⁰ TAKÁCS (1996).

A magyar építészet nemzetközi megismertetésében ugyancsak születtek eredmények. Különböző külföldi folyóiratokban, illetve az – évek óta az Intézet jeles (és nemrég nyugállományba került) munkatársa által szerkesztett – *Acta Historiae Artium*ban megjelentetett tanulmányok mellett több idegen nyelvű könyv is tanúsítja ezt. Ilyen a magyarországi gótika kezdeteiről szóló, német nyelvű tudományos munka, amely 1974-ben látott napvilágot.³¹ 1998-ban sikerült angol nyelvű kötetet megjelentetni az Egyesült Államokban a magyarországi építészet történetéről; jelentőségét növeli, hogy a szakma igen jelentős kiadója, a MIT Press gondozta.³² A könyvet, amely ugyanabban az évben magyarul is megjelent, több felsőoktatási intézmény tankönyvéül választotta.³³ Nem kis részben e kötet nyomdokain haladva 2001-ben folyóirat indult New Yorkban *Centropa* címmel, amely a közép-európai építészet és a társult művészetek angol nyelvű megismertetését tűzte ki célul.³⁴ A nemzetközi fórum értelemszerűen



³¹ MAROSI (1974).

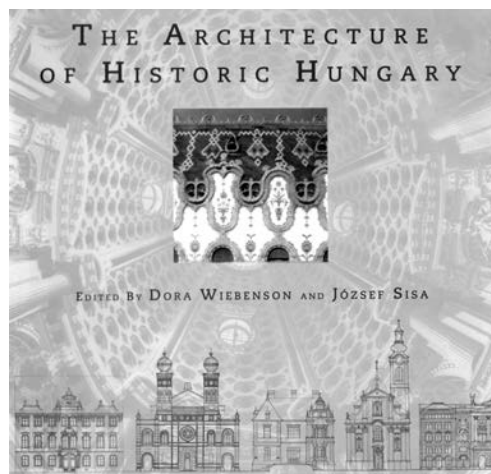
³² SISA-WIEBENSON (1998b).

³³ SISA-WIEBENSON (1998a).

³⁴ *Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts*, főszerk. Dora Wiebenson.

a magyar építészettörténészek rendelkezésére is áll.

A tudományos eredmények – köztük az építészettörténeti kutatási eredmények – minél szélesebb körben való elterjesztését az Intézet mindig fontos céljának tartotta. Ebben a szellemben született a magyarországi művészet történetét bemutató munka egy kötetben, 1983-ban, amelynek valamennyi fejezetét intézeti szerző írta.³⁵ A két évtizeddel későbbi hasonló vállalkozás már kétkötetes volt, ahol a szerzői gárda nagy részét továbbra is az Intézet adta.³⁶ A népszerűsítés további lehetőségét jelenti a Corvina Kiadó *Stílusok – Kor-*



szakok című sorozata, melynek több, egy-egy korszakot átfogó jelleggel bemutató kötetét ugyancsak egy-egy munkatársunk írta.³⁷ Az építészettörténeti ismeretterjesztés olyan fórumai, mint a *Műemlékvédelem* vagy a *Várak, Kastélyok, Templomok* című folyóiratok, szintén nyilvántartanak intézeti kollégát szerkesztőbizottsági tagjaik és rendszeresen publikáló szerzőik sorában. Hasonló a helyzet a *Tájak–Korok–Múzeumok Kiskönyvtára* című sorozat számos füzetében.

Az Intézet legfrissebb építészeti vonatkozású kötete a Magyar Tudományos Akadémia épített örökségét dolgozta fel.³⁸

A fenti áttekintés természetesen nem térhetett ki minden szóba jöhető részletkérdésre és a témába vágó publikációra. Reményeink szerint így is sikerült érzékeltetnünk, hogy az Intézet az építészettörténet terén számottevő eredményeket ért el, és az ilyen irányú kutatás egyik központi intézményének tekinthető.

³⁵ ARADI–FEUERNÉ TÓTH–GALAVICS–MAROSI–NÉMETH (1983).

³⁶ GALAVICS–MAROSI–MIKÓ–WEHLI (2001); BEKE–GÁBOR–PATAKI–PRAKFAI–SISA–SZABÓ (2002).

³⁷ GELLÉR (2004); SISA (2006); MAROSI (2008).



³⁸ PAPP (2010).

BIBLIOGRÁFIA

- ARADI–FEUERNÉ TÓTH–GALAVICS–MAROSI–NÉMETH (1983) – ARADI Nóra–FEUERNÉ TÓTH Rózsa–GALAVICS Géza–MAROSI Ernő–NÉMETH Lajos: *A művészet története Magyarországon a honfoglalástól napjainkig*, Budapest, Gondolat, 1983.
- BEKE–GÁBOR–PRAKFAI–SISA–SZABÓ (2002) – BEKE László–GÁBOR Eszter–PRAKFAI Endre–SISA József–SZABÓ Júlia: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*, Budapest, Corvina, 2002.
- BUBRYÁK (2010) – BUBRYÁK Orsolya (szerk.): *„Ez világ, mint egy kert...” Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Gondolat, 2010.
- CSÜRI–FÓNAGY–MUNZ (2008) – Károly CSÜRI–Zoltán FÓNAGY–Volker MUNZ (hrsg.): *Kulturtransfer und kulturelle Identität – Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde*, Wien, Praesens Verlag, 2008.

- DÁVID (2002) – DÁVID Ferenc: A fertődi Esterházy kastély történeti helyiségkönyve: funkciók és falburkolatok, *Ars Hungarica*, XXX(2002), 1. sz., 237–320.
- DÁVID–GODA–THIRING (2008) – DÁVID Ferenc–GODA Károly–THIRING Gusztáv: *Sopron belvárosának házai és háztulajdonosai: 1488–1939*, Sopron, Győr–Moson–Sopron Megye Levéltára, 2008.
- DÁVID–JUNG–MALINA–MCCEW (2010) – DÁVID Ferenc–Carsten JUNG–MALINA János–Edward MCCEW, A második eszterházi operaszínpad az új levéltári kutatások tükrében, *BUKSZ*, XXII(2010), 4. sz., 330–341.
- ENTZ (2009) – ENTZ Géza Antal (főszerk.): *Székesfehérvár*, Budapest, Osiris, 2009 (Magyarország műemlékei).
- ENTZ–SISA (1998) – ENTZ Géza Antal–SISA József (szerk.): *Fejér megye művészeti emlékei*, Budapest–Székesfehérvár, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Szent István Király Múzeum, 1998.
- F. DÓZSA (2004) – F. DÓZSA Katalin (szerk.): *Az áttörés kora. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között 1873–1920*, Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2004.
- FERKAI (1995) – FERKAI András: *Buda építésze a két világháború között. Művészeti emlékek*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 1995.
- GÁBOR–VERŐ (2000) – GÁBOR Eszter–VERŐ Mária (szerk.): *Az ország háza. Buda-pesti országháza-terve 1784–1884 – The House of the Nation. Parliamentary Plans for Buda-Pest 1784–1884*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2000.
- GALAVICS (1975) – GALAVICS Géza (szerk.): *Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok*, Budapest, Akadémiai, 1975.
- GALAVICS (1997) – GALAVICS Géza (szerk.): *Kertművészet a régi magyar kertészeti folyóiratokban 1857–1944. Repertórium*, összeáll. ALFÖLDY Gábor–ZOLNAI Dóra, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1997.
- GALAVICS (1999) – GALAVICS Géza: *Magyarországi angolkertek* (egybekötve Adrian von BUTTLAR *Az angolkert* című művével), Budapest, Balassi, 1999.
- GALAVICS (2000) – GALAVICS Géza (szerk.): *Kertművészet és műemlékvédelem*, Budapest, Mágus, 2000.
- GALAVICS–MAROSI–MIKÓ–WEHLI (2001) – GALAVICS Géza–MAROSI Ernő–MIKÓ Árpád–WEHLI Tünde: *Magyar [magyarországi] művészet a kezdetektől 1800-ig*, Budapest, Corvina, 2001.
- GELLÉR (2004) – GELLÉR Katalin: *A magyar szecesszió*, Budapest, Corvina, 2004.
- KEMÉNY–VÁLINÉ POGÁNY (1996) – KEMÉNY Mária–VÁLINÉ POGÁNY Jolán: *A Magyar Tudományos Akadémia palotájának pályázati terve 1861 / Bewerbungspläne für den Palast der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Katalógus és források / Katalog und Schriftquellen*, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1996.
- KERNY (1989) – KERNY Terézia (szerk.): *Váradai kötöredékek. Szobortöredékek, építészeti faragványok, síremlékek az egykori Biharmegyei és Nagyvárad Múzeum gyűjteményéből*, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1989.
- MAROSI (1974) – ERNŐ MAROSI: *Die Anfänge der Gotik in Ungarn*, Budapest, Akadémiai, 1974.
- MAROSI (2008) – MAROSI Ernő: *A gótika Magyarországon*, Budapest, Corvina, 2008.
- MAROSI–TÓTH (1978) – MAROSI Ernő–TÓTH Melinda (szerk.): *Árpád-kori kőfaragványok. Katalógus*, Székesfehérvár, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport–István Király Múzeum, 1978 (A Székesfehérvári István Király Múzeum Közleményei, D sorozat, 120).
- NÉMETH (1981) – NÉMETH Lajos (szerk.): *Magyar művészet 1890–1919*, Budapest, Akadémiai, 1981 (A magyarországi művészet története, 6).
- PAPP (2007) – PAPP Gábor György: *Gerster Kálmán (1850–1927) munkássága*, ELTE Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, Budapest, 2007.
- PAPP (2010) – PAPP Gábor György (szerk.): *Épített örökség a magyar tudomány szolgálatában*, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010.
- SISA (1984) – SISA József: *Szkalnitzky Antal. Egy építész a kiegyezés korabeli Magyarországon*, Budapest, Akadémiai, 1984.
- SISA (1989) – SISA József: *Alois Pichl (1782–1856) építész Magyarországon*, Budapest, Akadémiai, 1989 (Művészettörténeti Füzetek, 19).
- SISA (1997a) – SISA József: A csákvári Esterházy-kastély parkja, *Művészettörténeti Értesítő*, XLVI(1997), 3–4. sz., 147–179.
- SISA (1997b) – SISA József: A csákvári Esterházy-kastély, *Művészettörténeti Értesítő*, XLVI(1997), 1–2. sz., 1–43.
- SISA (2004) – SISA József: *A nádasszladányi Nádasdy-kastély*, Budapest, Műemlékek Állami Gondnoksága, 2004.

- SISA (2005a) – SISA József: *A dégi Festetics-kastély*, Budapest, Műemlékek Állami Gondnoksága, 2005.
- SISA (2005b) – SISA József: *Steindl Imre*, Budapest, Holnap, 2005 (Az építészet mesterei).
- SISA (2006) – SISA József: *A magyar klasszicizmus*, Budapest, Corvina, 2006.
- SISA (2007) – SISA József: *Kastélyépítészet és kastélykultúra Magyarországon. A historizmus kora*, Budapest, Vince, 2007.
- SISA–WIEBENSON (1998a) – SISA József–Dora WIEBENSON (szerk.): *A magyarországi építészet története*, Budapest, Vince, 1998.
- SISA–WIEBENSON (1998b) – SISA József–Dora WIEBENSON (ed.): *The Architecture of Historic Hungary*, Cambridge, Mass.–London, England, MIT Press, 1998.
- SZABOLCSI–GALAVICS (1980) – SZABOLCSI Hedvig–GALAVICS Géza (szerk.): *Művészet Magyarországon 1780–1830. Kiállítás az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport és a Magyar Nemzeti Galéria közös rendezésében*, katalógus, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1980.
- SZABÓ–SZÉPHELYI (1981) – SZABÓ Júlia–SZÉPHELYI F. György (szerk.): *Művészet Magyarországon 1830–1870. Kiállítás az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport és a Magyar Nemzeti Galéria közös rendezésében*, katalógus, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1981.
- Százéves az Országház (2002) – Százéves az Országház. Az Országgyűlés kiállítása az Országház átadásának századik évfordulója alkalmából 2002. október–november / *The One-Hundred-Year-Old Parliament House*, Budapest, 2002.
- SZENTESI–ÚJVÁRI (1999) – SZENTESI Edit–ÚJVÁRI Péter (szerk.): *A jáki apostolszobrok – Die Apostelfiguren von Ják*, Budapest, Balassi, 1999.
- TAKÁCS (1996) – TAKÁCS Imre (szerk.): *Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve. Kiállítási katalógus*, Pannonhalma, Pannonhalmi Bencés Főapátság, 1996.
- TÓTH (2008) – TÓTH Áron: *„Civilis Architectura” a XVIII. századi Magyarországon, a vitruviánus építésetelmélet hazai recepciója a későbarokk és a felvilágosodás korában*, PhD disszertáció, ELTE Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, Budapest, 2008.
- VARGA (1984) – VARGA Livia: *A szászsebesi evangélikus templom középkori építéstörténete*, Budapest, Akadémiai, 1984 (Művészettörténeti Füzetek, 16).
- ZÁDOR (1993) – ZÁDOR Anna (szerk.): *A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti Tanulmányok*, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1993.
- ZÁDOR–SZABOLCSI (1978) – ZÁDOR Anna–SZABOLCSI Hedvig (szerk.): *Művészet és felvilágosodás. Művészettörténeti tanulmányok*, Budapest, Akadémiai, 1978.
- Zeit des Aufbruchs* (2003) – *Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien in Zusammenarbeit mit dem Collegium Hungaricum*, Milano, Skira–Kunsthistorisches Museum, Wien, 2003.

Pataki Gábor

A MTA Művészettörténeti Kutatóintézet és a modern/kortárs művészet

A Kutatóintézet és jogelődjeinek tevékenysége, programja szinte mindvégig szoros kapcsolatban állt a 20. századi magyar művészet történetének, forrásainak kutatásával. A forradalom utáni rövid ideig tartó kultúrpolitikai vákuumot kihasználva a Művészettörténeti Dokumentációs Központ (MDK) – igaz, kis példányszámú és korlátozott terjesztésű – évkönyveiben olvashattunk először magyarul az informelről, az *art brut*-ról Körner Éva (1927–2004) jóvoltából.¹ Dávid Katalin volt a konstruktivizmusról szóló úttörő tanulmány szerzője;² később karcsú füzet formájában megjelent a máig alapvető kiindulópontnak tekinthető *Bauhaus*-szám.³ Nem árt hangsúlyozni, hogy az MDK 1969-es átszervezéséig egyike volt azon kevés szellemi műhelyeknek, amelyek sikeresen őrizték meg szakmai integritásukat az aktuális ideológiai kívánalmak ellenében.

A Kutató Csoport exponáltabb helyzeténél fogva nem járhatta ugyanezt az utat – jóval hangsúlyosabbak lettek ugyanis a központi kívánalmak, de a szakma egészére jellemző, s más diszciplínákhoz képest mindenképpen erőteljesebb (bár a rendszerváltás után a kevésbé szerencsés szakágak részéről ezért aztán némi fanyalgó bírálatban is részesülő) passzív *résistance* szinte mindvégig és csaknem az összes területen sikeresen akadályozta meg az időről időre jelentkező ideológiai offenzívákat.

Részben így történt ez a kézikönyvek esetében is. Tudjuk, hogy az az amúgy egyáltalán nem az ördögtől való gondolat, mely szerint helyes, ha egy szakma képviselői generációtól generációra összefoglalják a konszenzus által többé-kevésbé hitelesített ismereteiket, igen figyelemreméltó háterszágot szerzett a középső Kádár-kor apologetikus, tehát a szintézisek, az eredmények számbavétele iránt igencsak fogékony viszonyai között. Ennek folytán a Kutató Csoport létét alapvetően meghatározó külső sürgetésnek jószerivel csak pozitív hozadékaik voltak: mindenekelőtt ilyen volt a joggal a kézikönyvprogram zászlóshajójának minősíthető hatodik kötet.⁴ A sorozatban 1981-ben elsőként megjelent összefoglalás már bevezetőjében is feltűnően mellőzi a korszak szokásos *terminus technicusait*, helyette interdiszciplináris, de társadalomtudományi szempontból is releváns beszédmódot használ. Mindehhez nélkülözhetetlen volt a szerkesztő, Németh Lajos (1929–1991) Francastelbe ágyazott szociológus érzékenysége, és mindenekelőtt máig is hiányzó integratív személyisége.

A szerző az MTA MKI munkatársa, igazgatóhelyettes. Kutatási területe: 20. századi magyar művészet, kritikátörténet. E-mail cím: patakig@arthist.mta.hu

The author is deputy director of the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences. His area of research is 20th century Hungarian art and the history of criticism.

Email address: patakig@arthist.mta.hu

¹ KÖRNER (1960).

² DÁVID (1960).

³ KAMPIS (1963).

⁴ NÉMETH (1981).

Nem csupán képes volt csapatot gyűjteni maga köré (itt csak a vállalkozás másik két kulcsembert, Bernáth Máriát és Beke Lászlót említhetjük), de meggyőzően tudott érvelni a vállalkozás fontossága mellett is. A kötet máig nem avult szemléletével minden, a korszakra vonatkozó kutatás kiindulópontja. Akár úgy is, hogy meghaladták: akkor úttörőnek számító építészeti fejezeteire ma tanulmányok, könyvek tucatjai épülnek; a készülése idején megoldottnak tudott Nagybánya-kép pedig tán épp az akkor lezártak hitt eredmények kihívása miatt változott oly radikálisan.

Az 1985-ben megjelent, a két világháború közötti művészetet tárgyaló hetedik kötet⁵ nem tudta, illetve az eltérő szerkesztői koncepció miatt talán nem is akarta elérni elődje komplexitását. Javarészt a már kialakult konszenzus nyomán haladt; a kissé mereven tagolt, mini-monográfiák sorára felfűzött kézikönyvnek természetesen számos kitűnő fejezete van, először kerül helyére például az avantgárd és a szentendrei festészet. Azt nem lehet számon kérni rajta, hogy az időközben meginduló új kutatások radikálisan módosították például a KUT, az *art deco* vagy a Római Iskola megítélését, mindenesetre ezek a változások növelik a kötet tudománytörténeti érdekességét is.

A kézikönyvprogram kapcsán végül egy el nem készült kötetről is szólnunk kell. Könnyű belátni, hogy időben a jelen felé haladva egyre több (s egyre kevésbé egyértelmű) ideológiai-művészetpolitikai elvárás nehezedett a könyv koncepciójára. Pedig az előmunkálatok keretében megjelent *Kritikák és képek* című válogatás a bizonyosság arra, hogy a szerkesztők objektivitásra törekedtek a bármilyen irányú apológia helyett.⁶ Egy alapvető ellentmondást azonban nem tudtak feloldani: a hivatalos direktívákban főszereplőnek tételezett szocialista művészet fogalmát minden tágitási-bővítési kísérlet ellenére sem tudták realitással, tehát valóban jelentős alkotókkal megtölteni, s egyensúlyba hozni a modern-neoavantgárd vonulataival szemben. Ráadásul ez utóbbiak akkor már egy többé-kevésbé koherens szakmai konszenzus törekvésével bírtak Németh Lajos *Modern magyar művészetétől*⁷ kezdve Kovalovszky Márta és Kovács Péter székesfehérvári kiállításorozatán⁸ át a *Tendenciák* korszakjelző bemutatóiig. (Éppen a körülöttük kialakult viták tárták fel a két felfogás alapvető kibékíthetetlenségét).

Nem csoda hát, hogy a kötetből csupán az 1945–1948 közötti évekről szóló fejezet született meg (egyébként ma újraolvasva is vállalható tanulmányokkal), hiszen e korszak megítélése már nem okozott konfliktust. Mellettük csupán töredékek készültek el, illetve Kovács Péter szobrászati fejezete.⁹ Az eredeti koncepció nyomát őrzi az a komoly mennyiségű, immáron kultúrtörténeti értékű fényképanyag, amely a hivatalos művészet kedvelt megnyilvánulási formájának képviselőit: a pártházak, házasságkötő termek egykori falait díszítő seccókat, intarziákat stb. örökítette meg.

A mind nyilvánvalóbban megírhatatlannak bizonyuló projekt csendben elhalt, ahogy a következő több mint másfél évtizedre a kézikönyvprogram is lekerült a színről. Az ötödik kötet (19. század) újra meginduló munkálatai nyomán, immár kelendő történelmi távlat birtokában, újrakoncepciólása időszerű lenne; más kérdés, hogy mindez milyen formában, tagozódásban és milyen anyagi háttér birtokában volna megvalósítható. A szintézis megvalósítása iránt mutatkozó hajlandóság és az annak

⁵ KONTHA (1985).

⁶ *Kritikák és képek* (1976).

⁷ NÉMETH (1972)

⁸ *Fehérvári kiállítások* (1994).

⁹ KOVÁCS (1993).

elutasítása közti – néha generációs jellegű – libikókában most az előbbi látszik egy fokkal erősebbnek. Talán az sem véletlen, hogy az Intézet munkatársai azóta is aktív és gyakori résztvevői a többszerzős összefoglaló jellegű művek készítésének,¹⁰ vagy épp szerzői sok kiadást megért, sikeres tankönyveknek, nem is beszélve az *Európa színpadán* című legújabb, nagyszabású vállalkozásról.¹¹

Persze volt azért élet a kézikönyvön túl is. A munkatársak Intézethez kötődő, de alapvetően egyéni teljesítményen alapuló tevékenységére itt nem térünk ki részletesen, az éves munkajelentések recitálása felesleges lenne, hisz hosszan sorolhatnánk csak a monográfiákat is Nagy Sándortól kezdve Mednyánszky Át Kornissig. E körből itt Szabó Júlia két aktivizmus-könyvét emeljük ki, mint amelyek megkerülhetetlen kézikönyvekké válva a magyar avantgárd tán legfontosabb vonulatát dolgozták fel.¹²

Azt is meg kell vallani, hogy nem minden egyéni teljesítmény kvadrált az Intézet mindenkori elvárásaival. Hiába vált például Beke László az 1970-es évekre a magyar neoavantgárd legfontosabb teoretikusává és szakértőjévé, ha itt hivatalosan csak a középkorkutatásban nyújtott teljesítményéért értékelték. De még egy későbbi, enyhültebb periódus említésekor is meg kell állapítanunk, hogy az immár művészet-történeti *terminus technicus*sá vált „új szenzibilitás” kidolgozása nem kerülhetett be az Intézet hivatalos tudományos programjába. Lévéen szó persze kutatási tárgyát alapvetően történeti diszciplínaként meghatározó intézményről (s ezt sem árt elégszer hangsúlyozni az utóbbi évek domináns oktatáspolitikai koncepcióinak tükrében), mindez némileg érthető, mindenesetre sokban magyarázza azt az óvatosságot, amely az Intézetnek a kortárs művészethez fűződő viszonyát jellemezte, s némely vonatkozásban jellemzi is mind a mai napig. (Ez nem vonatkozik a kritikáirásra, hiszen szinte mindig dolgoztak itt kiváló kritikusok.) A programokban mindvégig szerepelt a „művészetelméleti kérdések kutatása”, kidolgozott koncepció azonban (nem teljesen véletlenül) nemigen állt mögötte. Mindez a kutatók új generációinak megnövekedett teoretikusi érdeklődése és hajlandósága kapcsán válik most újra aktuálissá.

E problémát később még érintenünk kell, előtte azonban szólnunk kell az Intézet tudományos gyűjteményeinek és a modern művészet kutatásának szoros kapcsolatáról. Az immár jelentős mértékben digitalizált és példaszerűen kezelt Fényképtárról röviden annyit: rejtett kincsei közül ki kell emelni a 2006-os revízió során előkerült páratlan képanyagot az 1960–1970-es évek hivatalos kiállításairól – olyan jelentős hagyatékok mellett, mint például Gerevich Tiboré és Gerevich Lászlóé. A Magyar Művészek Lexikona Gyűjtemény fontosságát sem szükséges külön hangsúlyozni: nélküle ma sem kezdhető érdemi kutatás a 19–20. század művészetéről. Más kérdés a továbblépés lehetősége – Szentiványi Gyula (1881–1956), az 1950–1970-es évek bedolgozó nyugdíjasai, majd később az egyszemélyes intézményként működő Bardoly István nélkül mind a hagyományos, papír alapú rendezés, mind a digitális feldolgozás komoly nehézségekbe ütközik. Ami a vállalkozás jövőjét illeti: miközben kénytelenek vagyunk alkalmazkodni a szűkös személyi és anyagi, valamint a változó technikai feltételekhez, el kell háritanunk minden, az üzleti világból érkező egyoldalú nyomásgyakorlást, amint erre a későbbiekben még kitérünk.

¹⁰ Például BEKE-GÁBOR–PRAKALMI–SISA–SZABÓ (2002).

¹¹ MAROSI (2009).

¹² SZABÓ (1971); SZABÓ (1981).

Megújulás előtt áll az Adattár is. A még az MDK-korszakban kezdett anyagot Szabó Júlia (s a kutatószolgálatot évtizedekig fáradhatatlanul ellátó Nagy Leventéné) fejlesztette komoly gyűjteménnyé, egyesületek, intézmények, művészek és művészettörténészek forrásainak tárházává. Néhány anyagcsoport, így a Kállai Ernő-gyűjtemény¹³ révén az Adattár nemzetközi érdeklődésre is számot tarthat (az itt őrzött anyag és a Kállai Ernő centenáriuma apropóján rendezett nemzetközi konferencia talán az Intézet történetének egyik legjobb hangulatú, a szakma ünnepévé emelkedő rendezvénye volt¹⁴). Az is említést érdemel, hogy már az 1970-es években szoros volt a kapcsolat a kortárs művészettel, így kerültek be akkoriban nyilvánosan publikálhatatlan írások például Karátson Gábortól¹⁵ vagy Molnár Sándortól.¹⁶ Az utóbbi időkben inkább a művészettörténeti hagyatékok beszerzésével és megőrzésével-feldolgozásával kitűnt gyűjteménynek a többi között ismét tanácsos lenne erőteljesebben fordulnia a kortárs, élő művészet felé, nem függetlenül a kortárs művészeti archívumok iránt világszerte tapasztalható érdeklődéstől.

A forráskiadással kapcsolatban elmondhatjuk, hogy részben az Adattárban őrzött anyagokhoz kapcsolódik az a régóta tartó forrásközlés-sorozat, melynek motorja a legnagyobb művészettörténész-textológus: Timár Árpád (Fülep Lajos, Kállai Ernő, Nagybánya, Nyolcak). Elsősorban éppen ez: a szövegkiadás, a forrásfeltárás, az intézményekkel foglalkozó OTKA-kutatások bizonyultak alkalmasnak a kézikönyv-program után keletkezett hiátus betöltésére. Mindez ráadásul egybeesett az Intézet szerepének a szakma hierarchiájában bekövetkezett módosulásával. Míg ugyanis az 1970-es években az Intézet helyzetét sokan kiváltságosnak vélték, a későbbiekben, a múzeumok és a tanszék önállóságának növekedésével, anyagi helyzetük javulásával párhuzamosan ennek presztízse csökkent, integratív, kezdeményező funkciója gyengült. Az egykor az Intézet által kezdeményezett kiállítások ezentúl intézeti részvétellel, de múzeumi szervezésben valósultak meg; ráadásul a 20. századi művészet kutatásából hiányoztak az Árpád-kori kőfaragványokkal, az I. (Nagy) Lajos korának, a Zsigmond-kornak, vagy éppen az 1780–1830 közti időszaknak a művészetével foglalkozó projektekhez hasonlítható kezdeményezések. (Az egyetlen, Körner Éva által koncipiált, az 1920-as évekkel foglalkozó kiállítástervezet torzóban maradt.) Talán most a *Nyolcak* kiállításával kapcsolatban sikerül némi áttörést elérnünk.¹⁷

Nagyobb szabású közös produkciók hiányában az Intézet tudományos programja által keretbe foglalt egyéni kezdeményezéseké maradt a főszerep. Ezek lazább, szétszálazottabb jellege miatt nehezebb közöttük markánsabb trendeket megjelölnünk. Mégis ki lehet, sőt ki kell emelni közülük a magyar neoavantgárd első és második hullámának képviselőivel kapcsolatos kutatásokat, kiállításokat és forráskiadásokat (Elképzelés-projekt, Erdély Miklós, Pauer Gyula, Hajas Tibor, Vető János, Fafej és Indigó). Összességükben ezek nemcsak úttörő mivoltuk miatt jelentősek, hanem azt a törekvést is jelzik, hogy a történetiség szempontjainak figyelembevételével akár a ma uralkodó művészeti-esztétikai trendekkel szembemelve is lehet kutatásokat folytatni, eredményeket elérni.

A másik súlyponti irány a két világháború közötti korszak kutatása – lehetne. A feltételes mód annyiban indokolt, hogy bár sok minden megvalósult az eleve

¹³ MKCS–C–I–11.

¹⁴ KÁLLAI (1993).

¹⁵ MDK–C–I–23.

¹⁶ MKCS–C–I–44.

¹⁷ Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2010. december 10–2011. május 1.; Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2011. május 17–szeptember 12. Katalógus: MARKÓJA–BARDOLY (2010).

nemzetközi, közép-európai együttműködésben elképzelt programokból, szervezési nehézségek miatt nem jöhetett létre az 1920–1930-as évek klasszicizáló tendenciáit bemutató sorozat.

S nem lehet persze figyelmen kívül hagyni a művészettörténetben és a művészeti élet kereteiben az utolsó két évtized folyamán bekövetkezett változásokat. Ami ez utóbbit illeti, merőben új helyzet állt elő a magyar műkereskedelem kibontakozásával, amelynek pozitív hozadéka vitathatatlanok: e tevékenység révén számos ismeretlen, rejtőzködő, lappangó mű került elő, szinte megduplázódott az ismert 20. századi magyar műtárgyállomány, növekedett a képzőművészet társadalmi presztízse. Mindeközben azonban jól érzékelhető a törekvés az üzleti célú manipulálásra, a művészettörténeti értékelések kereskedelmi célú módosítására, a magánérdekeknek a közintézmények rovására történő érvényesítésére. Ráadásul mind erősebb az igény az Intézet gyűjteményeinek üzleti szempontok szerint történő kiaknázására. Szaporodnak az olyan megnyilvánulások, amelyek az Intézetet egyfajta szolgáltatóháznak tételezik, melynek kötelessége az ilyen igények feltétel nélküli kiszolgálása. Ennek nyilvánvalóan nem szabad teret engednünk, bár törekednünk kell a kölcsönös jó szándékon alapuló kapcsolatok kialakítására.

Azt sem szabad elfelejtenünk, hogy időközben kutatók új generációi léptek Intézetünk munkatársainak sorába. Alakulóban van egy, a kortárs művészettel is intenzíven foglalkozó, izmos csapat. A teljesség igénye nélkül meg kell említenünk András Editnek a nemzetközi és magyar szcénával foglalkozó köteteit,¹⁸ Tatai Erzsébet könyvét a neokonceptuális törekvésekről,¹⁹ Hornyik Sándor nagy tanulmányát a tudomány és a modern művészet kapcsolatáról.²⁰ Erős teoretikus érdeklődésüknek megfelelően természetes, hogy gondolkodásmódjukra, írásaikra nagy hatást gyakorolnak a posztmodern elméletek, a *visual culture*, a *gender*-problematika. Ezek elméleti proposíciói nem minden esetben illeszkednek a művészettörténet hagyományosabb konstrukciói közé, ami egyes esetekben feszültséget, kölcsönös bizalmatlanságot okozhat. Meggyőződésem azonban, hogy nem egymást kizáró, összeegyeztethetetlen teóriák harcáról van szó.

S ha kézikönyvvvel kezdtük, fejezzük is be azzal – vagy legalább próbáljunk afelé közelíteni. Úgy vélem, újra megérett az idő a közös gondolkodásra, a csapatmunkára. A munkatársak készen állnak...

BIBLIOGRÁFIA

- ANDRÁS (2001) – ANDRÁS Edit: *Kötéltánc. Tanulmányok az ezredvég amerikai képzőművészetéről*, Budapest, Új Művészet, 2001.
- ANDRÁS (2009) – ANDRÁS Edit: *Kulturális átlötözés. Művészet a szocializmus romjain*, Budapest, Argumentum, 2009.
- BEKE-GÁBOR–PRAKFAI–SISA–SZABÓ (2002) – BEKE László–GÁBOR Eszter–PRAKFAI Endre–SISA József–SZABÓ Júlia: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*, Budapest, Corvina, 2002.
- DÁVID (1960) – DÁVID Katalin: A XX. századi magyar művészet, I: A konstruktivizmus, in MDK (szerk.): *Művészettörténeti tanulmányok*, 73–90 [A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–1958 [Budapest, 1960]].

¹⁸ Például ANDRÁS (2001); ANDRÁS (2009).

¹⁹ TATAI (2002).

²⁰ HORNYIK (2002).

- Fehérvári kiállítások* (1994) – *Fehérvári kiállítások 1963–1993*, összeáll. KOVÁCS Péter–KOVALOVSKY Márta–LADÁNYI József–LAKAT Erika–SASVÁRI Edit, bibliográfia: FRIGYIK Katalin–TAVASZI Ágnes, Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 1994 (A Szent István Király Múzeum közleményei, B sorozat, 44).
- HORNYIK (2002) – HORNYIK Sándor: Strukturális és kvantummechanika. Csiky Tibor struktúrái 1974–1974 között, *Ars Hungarica*, 30(2002), 2. sz., 339–386.
- KÁLLAI (1993) – Ernst/Ernö Kállai und die Kunstkritik in Deutschland und Ungarn, *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXXVI(1993).
- KAMPIS (1963) – KAMPIS Antal (szerk.): „Bauhaus-szám”, *A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Közleményei*, III(1963).
- KONTHA (1985) – KONTHA Sándor (szerk.): *Magyar művészet 1919–1945*, Budapest, Akadémiai, 1985 (A magyarországi művészet története, VII).
- KOVÁCS (1993) – KOVÁCS Péter: *A tegnap szobrai. Fejezetek a magyar szobrászat közelmúltjából*, Szombathely, Magyar Írószövetség Nyugat-magyarországi Csoport, 1992 (Életünk Könyvek).
- KÖRNER (1960) – KÖRNER Éva: A nyugati művészet új jelenségeiről, in MDK (szerk.): *Művészettörténeti tanulmányok*, 91–110 (A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–1958 [Budapest, 1960]).
- Kritikák és képek* (1976) – *Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945–1975*, összeáll. az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának munkatársai, Budapest, Corvina, 1976 (Művészet és elmélet).
- MARKÓJA–BARDOLY (2010) – MARKÓJA Csilla–BARDOLY István (szerk.): *A Nyolcak*, Pécs, Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága–MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2010 (angol nyelven is).
- MAROSI (2009) – MAROSI Ernő (szerk.): *Európa színpadán. Magyarország ezeréves hozzájárulása az európai örökség eszméjéhez*, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Budapest, Balassi, 2009.
- NÉMETH (1972) – NÉMETH Lajos: *Modern magyar művészet*, Budapest, Corvina, 1972.
- NÉMETH (1981) – NÉMETH Lajos (szerk.): *Magyar művészet 1890–1919*, Budapest, Akadémiai, 1981 (A magyarországi művészet története, VI).
- SZABÓ (1971) – SZABÓ Júlia: *A magyar aktivizmus története*, Budapest, Akadémiai, 1971 (Művészettörténeti Füzetek, 3).
- SZABÓ (1981) – SZABÓ Júlia: *A magyar aktivizmus művészete – 1915–1927*, Budapest, Corvina, 1981.
- TATAI (2002) – TATAI Erzsébet: *Konceptuális művészet az ezredfordulón*, Budapest–Bratislava, AICA Sect. Hungary–Slovak Sect. of AICA, 2002.

Válogatás a Művészettörténeti Dokumentációs Központ, valamint az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport / Kutatóintézet működésével kapcsolatos dokumentumokból

Az alábbi, kronológiai rendben következő válogatás zömmel az MTA MKI Adattárában található, Nagy Leventénél 1991-ben megmentett dokumentumokon alapul. Igyekeztünk olyan iratokat kiválasztani, amelyek egy-egy nagyobb intézményi fordulponthoz, tudományos eredményhez, eseményhez kötődtek. Így fontosnak tartottuk a Művészettörténeti Dokumentációs Központ átszervezésére, a Kutató Csoport megalakulására, pénzügyi hátterére, a gyűjtemények gyarapodására vonatkozó iratok bemutatását. Érzékelhetők továbbá az iratokból az 1991-es átköltözéssel kapcsolatos – máig megoldatlan – problémák, amelyek a mai napig sújtják az intézmény életét. Terjedelmi korlátok miatt az elmúlt negyven évben keletkezett, hatalmas iratanyagunk itt csupán egy nagyon szerény töredékét tudjuk közölni. A módszeres feldolgozás többéves kutatómunkát igényelne. Jól tudjuk, hogy az alábbi dokumentumok nem nyújtanak teljes képet az Intézet négy évtizedes múltjáról, de talán így is sikerül felvillantani a főbb eredményeket és tendenciákat, amelyek a mai napig meghatározzák tudományos életét. A fényképek között az intézetvezetőkről, a nyugdíjas és az elhunyt kollégákról is igyekeztünk válogatást nyújtani. Az újságcikkek legépelésében Horváthné Ács Kató nyújtott segítséget.

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| Művészettörténeti Tudományos Intézet költésgvetési javaslata. /Javaslat./ | |
| <u>az intézet szervezeti felépítése:</u> | |
| 1. Titkárság. Feladata az intézet tudományos irányítása. Tagjai: hivatalvezető, hivatalvezető helyettes/a tudományos munka szervezője, a tudományos adminisztráció irányítója/, osztályvezetők: | |
| 2. Osztályok: | |
| a./ Gazdasági osztály. Tagjai: gazdasági vezető, könyvelő, pénztáros, két gépíró. | |
| b./ Művészettörténeti osztály. Tagjai: az osztályvezető. | |
| Magyar művészettörténeti csoport. Tagjai: csoportvezető, régi magyar művészet kutatója, modern magyar művészet kutatója, mai magyar művészet kutatója. | |
| Külföldi művészettörténeti csoport. Tagjai: csoportvezető, szovjet népi demokratikus kutató, nyugat-európai kutató. | |
| Műemléki csoport. Javaslataink, hogy a Múzeumok Országos Központja műemléki csoportját, mely ott tudományos kutatást végez, vegye át a kutató intézetet. A műemléki csoport segítségére e tervszet költségvetési részében nem térünk ki. | |
| c./ Iparművészeti osztály. Tagjai: osztályvezető, ötvösség kutatója, kerámia kutatója, textil kutatója, bőr kutatója. | |
| d./ Művészetelméleti osztály. Tagjai: osztályvezető, melléje beosztott egy kutató. Feladataira hármas: az esztétika történetének magyarázása, a szocialista realista művészetelmélet továbbfejlesztése és a műkritika irányítása. Ezenfelül azonban kérdőfelvetés miatt nem lehetetlen, hogy a három feladatra külön embert állítsanak. | |
| A titkárságra szükséges 2 gépíró, az osztályokra összesen 2 gépíróval be kell látni. | |
| 3./ Könyvtár és adattár. Tagjai: vezető, egy tudományos beosztott, egy gépíró, és egy könyvtári hivatalnag. | |
| A kutatóintézet hivatalosságát állásai: portás, 2 hivatalnag, és 1 takarító. | |
| <u>Költségvetési tervszet vázlata.</u> | |
| 1. rovat 11. alrovat. Főfoglalkozásunk fizetése. | |
| Tud. Int. vezetője 700/2 | 2:880,- Ft. |
| Tud. Int. h. vezetője, tudományos adminisztráció és tudományos szervezés intéseje 700/2 | 2:360,- " |
| Tud. Int. gazdasági vezetője 704/3 | 1:594,- " |
| Művészettörténeti osztályvezető 705/2 | 2:240,- " |
| Iparművészeti osztályvezető 705/2 | 2:240,- " |
| Művészetelméleti osztályvezető 705/2 | 2:240,- " |

| | |
|------------------------------------------------------------------|-------------|
| - 2 - | |
| Magyar művészettörténeti csoport vezetője, 707/2 | 1:890,- Ft. |
| Külföldi művészettörténeti csoport vezetője, 707/2 | 1:890,- " |
| Önkéntes kutató a régi magyar művészethez 708/2 | 1:652,- " |
| Önkéntes kutató a szocialista magyar művészethez 708/2 | 1:652,- " |
| Önkéntes kutató a szovjet és népi demokratikus művészethez 708/2 | 1:652,- " |
| Önkéntes kutató a nyugat-európai művészethez 708/2 | 1:652,- " |
| Önkéntes kutató a művészetelméleti kérdésekhez 708/2 | 1:652,- " |
| Tudományos kutató az ötvösséghez 709/2 | 1:416,- " |
| Tudományos kutató a bőr és falfaragásokhoz 709/2 | 1:416,- " |
| Tudományos segédkutató a kerámia fel-olgozásához 710/2 | 1:210,- " |
| Tudományos segédkutató a textil felolgozásához 710/2 | 1:210,- " |
| Tudományos segédkutató a mai magyar művészethez 710/2 | 1:210,- " |
| Önkéntes kutató könyvtár, adattár vezetője, 708/2 | 1:652,- " |
| Tudományos kutató könyvtári, adattári munkához 709/2 | 1:416,- " |
| Könyvelő 51/3 | 849,- " |
| Pénztáros 53/3 | 798,- " |
| 6 gyere- és gépíró 87/3, 774,- | 4:644,- " |
| Takarító 104/3 | 1:036,- " |
| Portás 87/3 | 508,- " |
| Könyvtári hivatalnag 84/3 | 508,- " |
| Takarító 104/3 | 508,- " |
| Távbeszélő kezelő 81/3 | 726,- " |
| 2. rovat 23. alrovat Főfoglalkozásunk kiállításai. | 4:000,- " |
| 3. rovat 32. alrovat Tiszteltetdijak. | 60:000,- " |
| 4. rovat 41. alrovat Ingatlanfenntartás. | 1:000,- " |
| " " 42. alrovat Ingó karbantartás. | 2:000,- " |
| " " 43. alrovat Energia | 20:000,- " |
| 5. rovat 51. alrovat Irodaszer, nyomtatványok | 20:000,- " |
| " " 58. alrovat Előfizetési díjak | 9:000,- " |
| " " 54. alrovat Ruházati anyagok | 2:600,- " |
| <u>Közzétételköltségek</u> | |
| 6. rovat 63. alrovat Posta, telefon | 28:000,- " |
| 7. rovat 70. alrovat Kósterhek. | 60:000,- " |
| <u>Közzétételköltségek</u> | |

16–18. Indoklás az MTA MKCS 1969. évi költségvetéséhez. Budapest, 1970. január 28. Gépirat, 3 lap, aláírás: Szabó Józsefné gazdasági vezető, Aradi Nóra igazgató s. k. (MTA MKI Adattára, leltári szám nélkül)

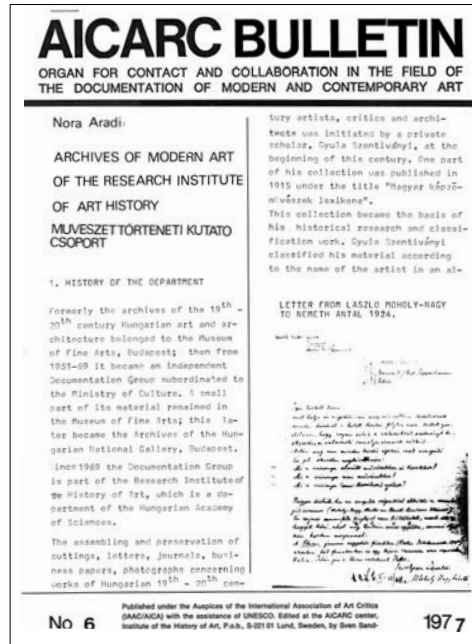
[illegible]

16.

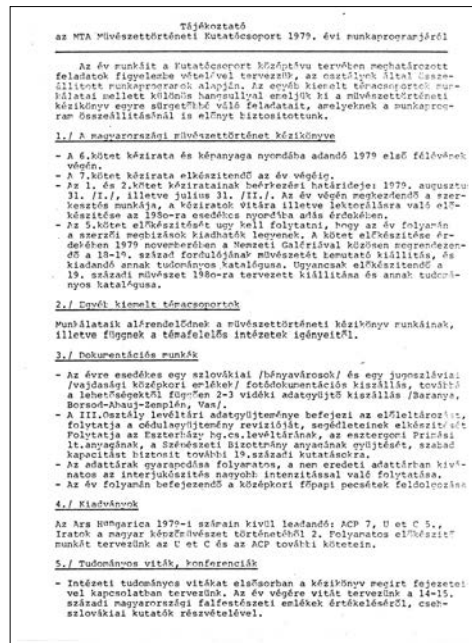
[illegible]

18.

19. Nóra ARADI: Archives of Modern Art of the Research Institute of Art History, *AICARC Bulletin*, 1977, no. 6., 1–5.

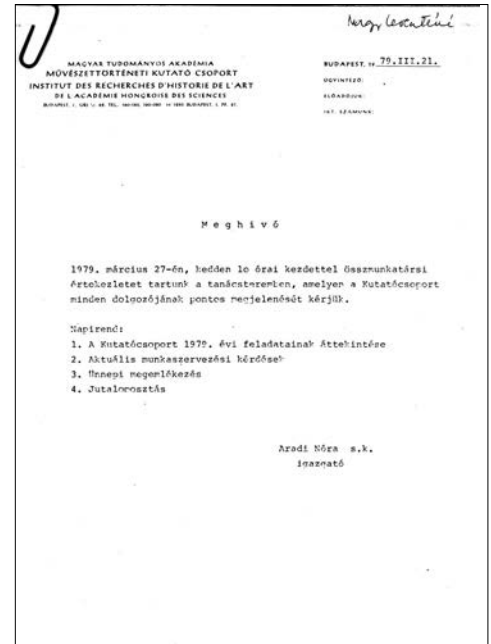


19.

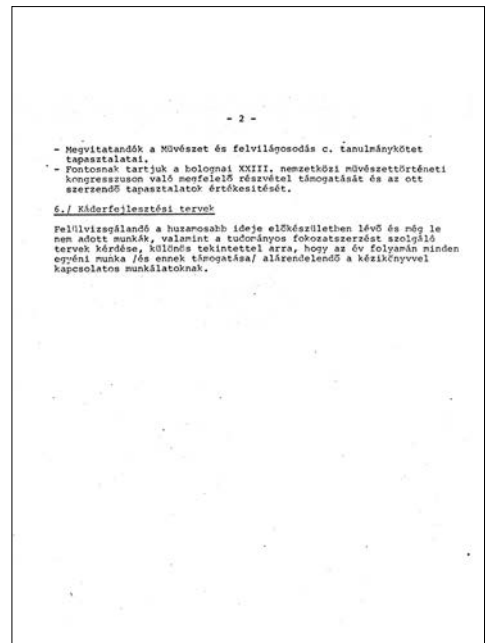


21.

20–22. Tájékoztató az MTA MKCS 1979. évi munkaprogramjáról. Budapest, 1979. március 21. Gépirat, 3 lap, aláírás: Aradi Nóra igazgató. (MTA MKI Adattára, leltári szám nélkül)

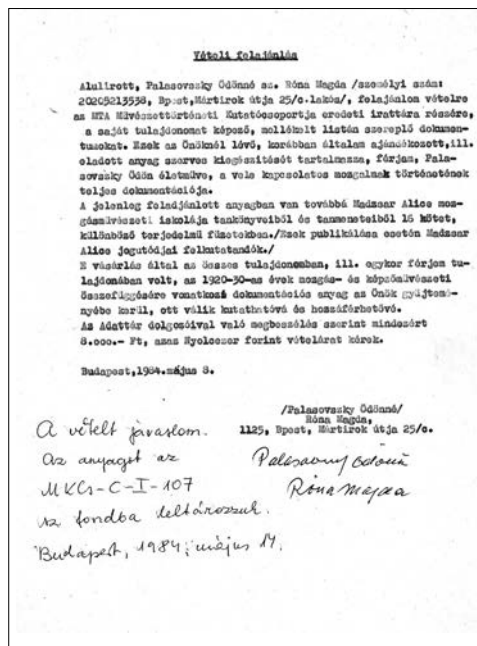


20.

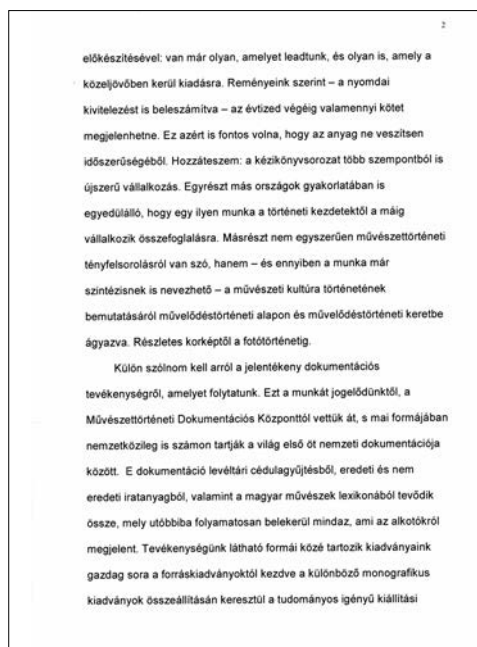


22.

23. Palasovszky Ödön névvel felajánlása férje hagyatékáról. Budapest, 1984. május 8. Gépirat, 1 lap, aláírás: Palasovszky Ödön né Rózsa Magda s. k. (MTA MKI Adattára, leltári szám nélkül)

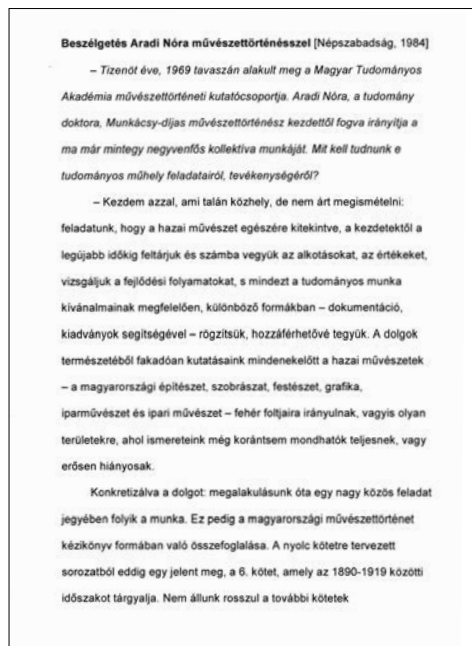


23.

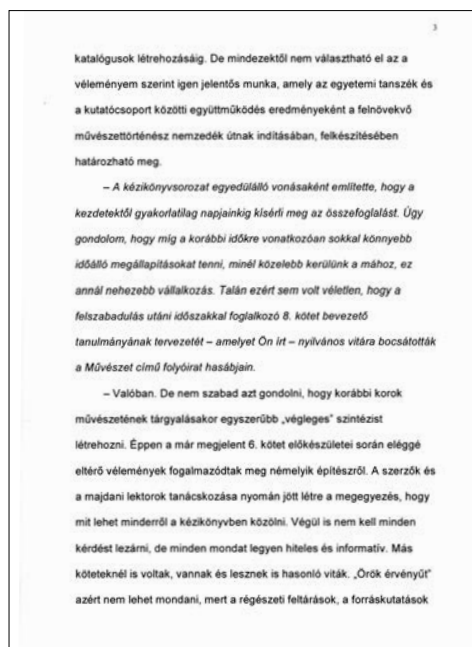


24 b.

- 24 a–g. TRIPOLSKY László: Beszélgetés Aradi Nóra művészettörténésszel, é. n. [1984] (MTA MKI Adattára, leltári szám nélkül)



24 a.



24 c.

mindig szolgáltatnak adalékok, amelyek esetleg új megvilágításba helyeznek műveket, időpontokat, irányzatokat.

Az 1945 utáni időszak esetében azért látszott célszerűnek a sajtóközlés, mert itt semmiképpen sem volt meglehető a művészek, a művészeti közelet nyilvánossága. Ma meglehetően nagy a hajam arra, hogy pillantról véleményeket történelmietlenül visszavetítsenek a múltba. Ezt egyetlen korszakkal sem lehet megtenni. Divat manapság az ötvenes évek elejét olyan korszaknak feltüntetni, amely tulajdonképpen kívül reked a művészeten. Ez így nem igaz! Az ilyen vélemények mögött az a felfogás bujkál meg, amely szerint eleve a művészetet kívül reked minden olyan alkotás, amely valamiféle társadalmi igénynek, megbízgatás felől meg. De hát ilyen alapon mit csinálunk az egész középkorral, az antikvitással? Sajátos nehézség okoz itt, hogy még amikor volna is kellő távlat, az élő alkotó esetleg nem vállal olyat a műltjából, amely pedig történelmi szempontból, tehát a kézikönyv szempontjából fontos volna. Tudjuk, hogy kockázatos ennek a korszaknak a taglása, de ezt vállalni kell. A társadalmi élet egyetlen területén sem engedhető meg az a luxus, hogy ne próbáljunk véleményt formálni arról, ami 30 vagy 40 éve történt. A kiegyezésről, a pólás, az esetleges átértékelés későbbi lehetősége mindig fennáll, sőt szerintem a tervezett összességesséppesség előmozdítja a további vizsgálódásokat. A 6. kötet azért jelenhet meg elsőként, mert itt voltak

legelőbbre az alap kutatások. És örömmel látjuk, hogy azóta szakdolgozatos, kandidátusi értekezések egész sora foglalkozik ennek a korszaknak még nyitva hagyott kérdéseivel.

– Az eddigiekből kitűnt, hogy a művészettörténelmi csoport tevékenysége erősen kötődik a jelen vizsgálatahoz is. Az ön művészettörténelmi érdeklődése pedig – publikációs munkásságából is látható – a XIX. századtól egészen napjainkig terjed. Hogyan látja a kortárs képzőművészet helyzetét a mai magyar kultúrában? Sokan azt mondják, hogy soha nem volt még ekkora szakadék közönség és az alkotók között. Ez pedig sok mindennek táplálója lehet, egyebek között a dilettantizmusnak

– Erőli a kérdésről könyveket lehetne írni. Csupán arra hadd hívjam fel a figyelmet, hogy az ember mindig hajlamos azt a szakadékok¹ látni a legnagyobbaknak, amelyeken él. Hogy példát mondjak: biztos, hogy ma kisebb az emleltet szakadéka, mint például annak idején a francia impresszionisták jelentéskétezők voltak. Dilettantizmusról valóban beszélhetünk, de ennek veszélyét nem becsülöm túl. Az a tény, hogy megszűnt a kiállítási korlátozottság, magával hozza, hogy több dilettáns jelenkezik. Az országban évi mintegy kétezer kiállítás nyílik meg – ez körülbelül ezeröttszáz alkotót jelent. Képtelenség, hogy egy tízmillió országban ennél valódi művésze legyen. De ez, véleményem szerint még mindig jobb, mintha a nem

24 d.

mutathatóság nimbusza vesz körül alkotókat, törekvéseket. A dilettantizmusra meg viszonylag hamar fény derül.

A képzőművészet helyzetével kapcsolatosan egyetlen dolgra utalnék. A kortárs művészek – a legfiatalabbaktól eltekintve – olyan társadalmi légkörben nőttek fel, ahol bennük volt annak a tudata, hogy létezik egy nagyobb közösség, amelyet számít az ő művészetükre. A mostani gazdasági viszonyok között viszont a művészek meg kell keresnie a maga piaci lehetőségeit. Tapasztaljuk, hogy nem sikk közösségi megbízásnak eleget tenni, sikk viszont a magángyűjtői igényeknek megfelelni. Ezáltal gyakorlatilag a művész már nem állhat az a bázison, amit úgy nevezhetek, hogy a közösségi igény mérceje vagy annak feltételezése. Ez pedig nagyon komoly hatással lesz a filozófiai értelemben vett művészi minőségre. Az ilyenfajta minőség elsovadásától félek, nem pedig attól, amit a mesterségbeli tudás magas fokával lehet azonosítani. A kérdés: mi köze lesz a művésznek ahhoz a közösséghez, amiben él, azon kívül, hogy talál-e olyan valaki, akinek eladhat?

– Az a fajta közösségi elkötelezettség, amiről itt is szolt – úgy hiszem, túlzás nélkül állítható –, jellemző Aradi Nóra egész munkásságára. A szűkszavú kézikönyvekből kiolvasható, hogy ön művészettörténészként szinte mindig egyidejűleg három feladatot is vállalt: a „hivatalnokét”, a tanárét és a kutató tudósét. Milyen feladatokat

szabott a maga számára a három részerületen? – Csakugyan volt bennem vonzódás a tudományos-szervezési munka iránt. Ezért is vállaltam ilyen feladatot – pályám elején a minisztériumban, majd a kutatócsoportnál. Őkben a munkában az érdekel, hogy hivatalomnál fogva mennyire tudom segíteni mások tevékenységét. Tanítás nélkül meg – úgy érzem – egyszerűen nem is tudnék megélni. 1960 óta tanítok az ELTE-n. Úgy gondolom, hogy a művészet megismerése nélkül nem képzelhető el értelmes és egyre gazdagodó szocialista embernevelés, s ehhez köztve az én oktatói munkám is hozzájárulhat. És ha már erről esett szó, had említsem meg Vayer Lajost, aki aspiránsvezetőm volt, s aki a pedagógusi és szakmai területen is oly fontos módszerességre és önkontrollra nevelt – sok más kollégámmal együtt. A kutatómunkát illetően jobb, ha eddig megjelent 34 kötetem beszél helyettem. Szeretném azért megemlíteni a legutolsót, amely egészen friss. Címe: A magyar művészet története Magyarországon – a honfoglalástól napjainkig. Ez a kötet, amely a kutatócsoport közös vállalkozásaként több szerző tollából jelent meg, bevalótlan ismeretterjesztő céllal készült. Azért hisszük fontosnak, mert olyan új kutatási és tudományos eredményeket közöl, amelyek nélkül – hitem szerint – jó ismeretterjesztés nem képzelhető el. Ami egyéni kutatásaim illeti: régóta foglalkozom bizonyos művészetielméleti kérdésekkel. Ezeket szeretném megírni.

Triposztás László

24 f.

24 g.

25 a–h. HANTHY Kinga: *Luxus-e a művészettörténet?* (Műhelytitkok), *Magyar Nemzet*, 1988. április 16., 9.

Luxus-e a művészettörténet?

[Hanthy Kinga interjúja Marosi Ernő igazgatóval]

in: Magyar Nemzet, 1988. ápr. 16. (szombati szám), Műhelytitkok sorozat

A versenyfutás megindult. A pénz kevés, és mérlegelni kell bölcsen és előreláthatóan, hogyan osszák el. Adjanak mindenkinek egy kicsit, vagy a fontosabbnak ítéltek kapjon többet, a kevésbé fontos kevesebbet és legyen rábizva, hogy megélt vagy sem. A helyzet még nem ilyen kiélezett, de senki nem tudja, mikor válik azzá. A Magyar Tudományos Akadémia kutatásintézei mind kisebb összegekből kénytelenek gazdálkodni. Nem jut több, s egyes rémhírek már a fennmaradásukat is megkérdőjelezzik.

Létszámcsoökkentés nélkül

Kutatási területük fajtájánál fogva vannak kutatásintézetek, amelyek – ha eredeti terveik feladása árán is, de – képesek lehetnek pénzt termelni azzal, hogy megbízásokat vállalnak. Más szakmában ez sokkal nehezebben megy, már csak azért is, mert esetleges megbízók sem dűskálnak a pénzben. Talán azért is, mert a gazdasági helyzet nehezülésével a kultúra amolyan luxuscikkné tekinthető. Miközben

25 a.

– *Kellett-e gazdasági megfontolásokból elbocsátani munkatársakat?*

– Nálunk nem volt létszámcsoökkentés. Egyrészt tapintatból, másrészt szociális megfontolásokból, mivel tisztában vagyunk azzal, hogy a kollégáinknak nincs hová menniük. A közművelődési intézmények sem állnak jobban, mint mi. Jelenleg az intézetben negyvenen dolgoznak, huszonhárom közülük művészettörténész.

– *Mirdő kellett lemondaniuk?*

– Erősen csökkent az elkövetkezendőkben a levéltári kutatás, tehát a levéltárakban fellelhető művészettörténeti anyag előkeresése és feldolgozása. Ehhez a speciális szakértelem kívánó munkához ugyanis külső munkatársakat kellett alkalmaznunk. Megszűnik minden más olyan tevékenységünk is, amelyhez intézetén kívüli szaktudást kellett felhasználnunk. Mivel az intézet nem múzeum, rendszeresen igénybe veszi a közgyűjtemények szakembereinek tudományos eredményeit, tapasztalatait. Ez is pénzbe kerül, tehát ezt is kénytelenek vagyunk csökkenteni. Lemondtunk a színes fotó készítéséről, mert az ötször olyan drága, mint a fekete-fehér. Igaz, ezzel visszakerültünk a kőkorszakba, hiszen fekete-fehér képet már 1880-ban is tudtak készíteni. Adattárunk forrásértékű levelekkel, hagyatékokkal való gyarapításában így mostantól inkább az ajándékozássra leszünk utalva. Kiadtunk évente egy-két forrásközlést vagy tudományos igényű kiállítási

25 c.

mindenk, aki kénytelen-kelletlen így vélekedik, pontosan tudja, hogy elhanyagolása mérhetetlen károkat okozhat generációkon keresztül.

Milyen most, és milyen lehet a magyar tudomány elitintézményeinek, a kutatásintézeteknek a helyzete? Vizsgálódási köröm elsősorban az úgynevezett humán tudományokat foglalja magába, amelyeket némi maliciával hobbiszakkáknak is szoktak nevezni. Elsőként Marosi Ernővel, az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának vezetőjével beszélgettünk. Ő – dacolva a tényekkel – optimistának vallja magát. Hisz a megújulás lehetőségében, s abban, hogy az általa művelt tudomány *soha nem lesz, nem lehet felesleges, szükségtelen egy kulturált társadalomban.*

– Nekünk, mint az Akadémia minden intézetének, sőt magának az Akademiának is ebben az esztendőben átlag tizenöt százalékkal kevesebb pénzből kell megélnünk – kezdő a beszélgetést. – Ez valójában egy 1976-77 óta befagyaszott költségvetés megnyirbálása. A mi esetünkben azt jelenti, hogy évi hét-nyolcmillió forintunk nyolcszázhatvan ezer forinttal kevesebb lett az idén. Mindehhez még hozzátartozik, hogy amíg a bér tavaly csak ennek hatvan százalékát tette ki, idén már *hetvenhét* százalékot visz el. A megmaradó huszonhárom százalékból tizenöt mindenképpen elmegy a rezsire, hiszen világítani, fűteni, takarítani kell, a maradék jut a kutatásokra.

25 b.

katalógust. Eddig ezeket a saját költségvetésünkből jelentettük meg, igaz, gyarló formában, hiszen a szöveg számított. Mostantól a pénzünk legfeljebb a nyomdakész szöveg elkészítéséig elég. A kiadása a kulturális-történeti emlékek és hagyományok kutatását szervező programtanács keretéből igénylünk majd pénzt.

Nem lehet javítani

– *Nem lehetne-e kiadványaiból pénzt keresni?*

– A Zsigmond-kiállításra kétkötetes, hatalmas anyagot összegyűjtő katalógust készítettünk. Az ezer példánynak csak a nyomdaköltsége ötszázhuszezer forint volt. A két kötet eladási ára pedig százhatvan forint. Nekünk ebből annyi a hasznunk, hogy elküldjük ezeket a katalógusokat külföldi társintézményeinkhez, és cserébe hasonló anyagot kapunk.

– *Mi most az intézet fő kutatási iránya?*

– Nekünk a legfontosabb feladatunk *A magyarországi művészet története* című összefoglaló munka nyolc kötetének elkészítése. Három kötet már megjelent, négy hatvan-nyolcvan százaléig kész, egy pedig lassabban készül. Úgy néz ki, hogy 1990-re nyomdába adjuk az egész kéziratot, és az 1995 és 2000 között majd megjelenik. Minden kutató tudja, hogy az ilyen jellegű munkákat azért kell megírni, hogy legyen mit

25 d.

26–27. Tájékoztató Mucsi Ferencnek, az MTA Társadalomtudományi Főosztálya vezetőjének az MTA MKCS-nek az Üri utca 62-ből az Üri utca 49-be történő átköltözése problémáiról. Budapest, é. n.

túlhaladni. A sorozat első kötete, ami sorrendben a hatodik, 1981-ben jelent meg. Az akkor a századforduló művészetéről megrajzol új, korszerű kép igen erősen fellendítette a kutatást.

– Az öt-tízéves nyomdai átfutás azonban nagyon sok egy tudományos mű esetében. Miért nem keresnek másik kiadót, ha az Akadémiai Kiadó nem vállalja rövidebb határidőre?

– Más kiadó ugyanis egyáltalán nem vállalja. Ekkora jegyzetanyag, bibliográfia megjelentetése – mondják – nem az ő profiljuk. Tehát vagy lemondunk a jegyzetapparátusról vagy várunk éveket. A nehézkes munkatempó mindig a szerzőt, a szerkesztőt blamája. A szöveg javítására a kézirat leadása után nincs lehetőség, pedig sokszor egy-egy új adat előkerülése miatt művészettörténeti konstrukciók borulnak fel. Egy évszám félreolvasása téves következtetésre juttatja a kutatót. Nem is beszélve arról, hogy e tévedések elkerülésére szükség lenne bizonyos technikai berendezésekre... Számunkra azonban nem ez, tehát nem a pénz csökkentése vagy a munka nehézsége a legrosszabb. Hanem az, hogyha megkérdőjelezi a jelenlegi struktúrát.

– Pedig nem lehet kikerülni a kérdést: vajon szükség van-e arra, hogy ennyi különálló, független műhelyben folyjanak művészettörténeti kutatások? Nem kellene-e az egyetemet megtenni olyan kutatóhelyé is, amely átvonná az intézet mai munkáját? A kutatók fizetése köztudottan alacsony. S bizony sokan csak annyi munkát hajlandók elvégezni,

5

25 e.

amennyit megfizetnek. A többi idejüket a létfenntartásukra kénytelenek fordítani.

Ésszerűsítés

– Régi igazság: kis munka, kis pénz. Ám, én mégis szembeszállok azokkal, akik így közelítik meg ezt a kérdést. Kétségtelen, hogy művészettörténetet sok helyen művelnek az országban, mégis szükség van egy olyan intézményre, amely összefogja, szintetizálja ezeket a kutatásokat. S főként, amely nemzetközi mércéhez állított értékelésre képes. Egyre szélesebb körben lesz ismert az a tény, hogy a Rembrandt-életmű sok darabja nem, vagy nem teljes egészében a festő kezétől származik. Ezek a nemzetközi kutatások a magyar művészettörténetre látszólag semmi kihatással nincsenek, ám a kutatásoknak van egy sor olyan mellékterméke, amelyek nélkülözhetetlen segítséget nyújtanak a korszak festőinek, művészeinek megítéléséhez. A tudományos eredmények ismerete, feltétele a provinciális művészettörténetből való kilépésnek. Ezenkívül, mivel az intézet kutatási területe hungarológiai jellegű, nagyon sok olyan anyag is van, amely a történelem változása folytán a határokon kívülre került. Ezek feldolgozása is a mi feladatunk. Visszatérve arra, hogy miért nem helyettesítheti az intézetet az egyetem: a tanszéken kutatások is folynak.

6

25 f.

Az évfolyamonkénti harminc-egyen hallgató képzése azonban olyan terheket ró a tanároknak, hogy e mellett nem tudnák vállalni az időt követelő kutatói feladatokat is.

– Milyen lehetőségük van arra, hogy ne csak költség a pénz, hanem elő is teremtsék a működésükhöz szükséges összegek egy részét? Nem jött-e szóba, hogy az Akadémia felhasználja – akár szolgáltatásként – az intézet adattárát, például az új magyar enciklopédia adatgyűjtése során?

– Ésszerűsítési javaslatokat magunk is teszünk. Most próbálunk például bizonyos szolgáltatásokat rentábilissá tenni, így az adatszolgáltatást, xeroxozást. Részt veszünk a Thieme-Becker művészeti lexikon új kiadásának készítésében, ez a legnagyobb nemzetközi megbízásunk. Ami a nagylexikonot illeti, arra semmiféle megbízásunk nincsen. A gyakorlat szerint az effajta munka legegyszerűbb megoldása, hogy a már meglévő szaklexikonokból kimásolják a nemegyszer helytelen adatokat. Közismert, hogy a magyar tudományban a lexikonok hibás adatai a tudományos munkákban továbbgyűrűznek. Tisztában vagyunk azzal is, hogy ez a struktúra a mostani keretek között tarthatatlan, irreális, tehát változtatásra szorul. Ugyanakkor, ha ez a fajta felépítés a tudományágon belül megszűnik, akkor bizonyos munkákat nem lehet tovább csinálni. Márpedig a nemzeti értékeket nem szabad hagyni veszendőbe menni. A művészettörténet

25 g.

hiánya a magyar műtárgyállomány elpusztulásához, elherdálásához vezetne. Van egy naprakész adattárunk, fotótárunk – ezek munkánk alapvető feltételei – s ezeket sem szabad veszni hagyni. Hiaszek abban, hogy mi tudunk sokkal rugalmasabbak is lenni, akár a mai kutatási irányunk feladása árán is. A populáris tevékenység egy kutatóintézet esetében nem feltétlenül hátrány, sőt, sokszor felnyithatja az ember szemét egy sor dologra. Nem hiszem azonban, hogy valaha is jövedelmezővé tehető. Minket úgyiszlóan a luxuskategóriába sorolnak. A magyar kultúrába másként épült be a magyar művészet, mint a magyar irodalom. Egy Ady-sort fel nem ismerni egy bizonyos szinten szegény. A művészetben az elnézés határai sokkal tágasabbak. Ugyanilyen jelentőségű műalkotás szubjektív megítélése bocsánatos bűn lehet.

25 h.

[1990]. Gépirat, fénymásolat, 2 lap + melléklet, aláírás nélkül. (MTA MKI Adattára, leltári szám nélkül)

28. Meghívó az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet alapításának 30. évfordulója alkalmából rendezett tudományos konferenciára. Budapest, 1999. november 25. MTA Székház, Felolvasóterem. Hajtogatott 1 lapos nyomtatvány. (Magántulajdon)

dr. Husai Ferenc
Főosztályvezető úrnak
MTA Művelődéstudományi Főosztálya
Budapest

Tisztelt Főosztályvezető! Ür!

A f. hó 3-án Kutató Csoportunknál Pankai László bíró és kiegészítő jelenlétében megtartott megbeszélés és bejárás eredményeként elírtunk éppúgy, mint a Főosztály részt vevő képviselői előtt is, az a helyzetkép rajzolódik ki, hogy az általunk részben használt Ür u. 62. sz. ház állagosan esedékes átadásra szorosan versélyeztetni az ~~szükség~~ itt elhelyezett Művészettörténeti Kutató Csoport működését.

1. Az épület kiutazása a Kutató Csoport 37 fő dolgozóját /ebből tudományos munkatársai: 7 / érinti, akik számára a most már mindenképpen rögütlenessé vált intézkedés egy időre megszünteti a szakmai munkavégzés feltételeit.

2. A Kutató Csoport 1969. évi alapításakor az addigi Művészettörténeti Dokumentációs Központ nemzeti érdeklődő gyűjteményeit vette át, a fejlesztette azokat nemzeti jelentőségű könyvtári, fotó- és fényképtári és egyéb művészeti dokumentációs gyűjteményre. Tul. azon, hogy a gyűjtemény fenntartása az MTA vállalt kötelezettsége, az általa képviselt érték nemzeti érték; ehhez mérten szükséges gondoskodni elhelyezéséről is. A Kutató Csoport által az Ür u. 62. sz.-ben jelenleg használt 21 szobából és 3 tereméből álló épületrész, összesen 1060 m² alapterületből közvetlen gyűjtemények /mintegy 1500 polcra/ elhelyezésére szolgál összesen 517 m², benne a speciális elhelyezést igénylő gyűjteményrészek elhelyezésére használt 3 terem is.

3. Már most látható, hogy - a mindenképpen hevenyészett elhelyezés következtében - a Kutató Csoport munkájában, kutatási /könyvtári, adatári, fotó- és fényképtári/ szolgáltatásaiban kisebb-nagyobb, a szakma egészét sújtó fenyegetés fog bekövetkezni. Kérdés, hogy ez minél kisebb legyen.

4. A Kutató Csoport költöztetése sem az új elhelyezésre, sem a költözködés lebonyolítására, adt, esetlegesen ingatlanbérleti költségekre sem az önkormányzat; e tekintetben is támogatásra szorulunk.

Kutató Csoportunk igazgatói érkezőleg a helyzetet megválaszolóval egy döntött, kérjük Főosztályvezető Ürét,

szíveskedjék a helyzetünk nehézségeit feltáró összefoglalót az MTA és az egyház képviselőinek megbeszéléséről szóló emlékeztető mellékleteként csatolni.

Ugy véljük, az uton szükséges felhívni ~~az~~ ^{az} ~~1991. évi~~ pápai látogatás előkészítésében illetékes kormányzati szervek figyelmét arra a tényre, hogy az előkészítés semmiképpen nem képezhet el az Ür u. 62. sz. ingatlan kiürítésével keletkező viaszos helyzet megoldása nélkül.

A megoldás útjának a magunk részéről azt látjuk, ha a kormányzat a feladattal megbízott szerve a feladat részbenét fogadná el a minket érintő kérdések kezelését is. Célsszerűnek látjuk, ha e cél érdekében az illetékesekkel közvetlen munkakapcsolatba kerülhetnénk.

27.

29. TIMAR Árpád: *A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának tizenöt éve 1969–1984. Bibliográfia*, Budapest, MTA MKCS, 1986. Címlap.

26.

1999. november 25-én 9 órai kezdettel

a Magyar Tudományos Akadémia székházának első emeleti felolvasó termében

A magyar művészettörténet jelentős pillanatai
címmel

tudományos felolvasó ülőesteket rendezünk

a MTA Művészettörténeti Kutató Intézete alapításának 30. évfordulóján,

amelyre tisztelettel meghívjuk.

MTA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ INTÉZET

Az ülőestek programja:

Délután 9 óráig
(elnök: Végh János)

Marosi Ernő
Bevezető:
az Árpád-kor művészete és a Művészettörténeti Kutató Intézet

Kerny Teréz / Á
A szépség helyi szárnyas oltárokról

Webb Tünde
A budai könyvfestészet Mátyás-kori kezdetekről kérdéshez

Szenté Edit
Ünnepségek Magyarország Szent Hegyén 1701-ben

Galavics Géza
Eszterháza 18. századi ábrázolásai – a kép mint művészettörténeti forrás

Dávid Ferenc
Eszterháza belső terei

Sisa József
Vajdahunyad várának 19. századi restaurálásáról

28.

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KUTATÓINTÉZETE

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓINTÉZET



29.

30. Meghívó az *Új utak a művészettörténetírásban* című tudományos ülésre. Budapest, 2006. május 19. MTA Székház, Nagyterem. Hajtogatott 1 lapos nyomtatvány. (Magántulajdon)

31–32. Conference of the CIHA Comité International d'histoire de l'art. Budapest, 2007. november 21–25. Meghívó és program. Gépirat, 14 lap. (Magántulajdon)

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p style="text-align: center;">A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA FILOZÓFIAI ÉS TÖRTÉNETTUDOMÁNYOK OSZTÁLYA</p> <p style="text-align: center;">a 2006. évi akadémiai közgyűlés keretében</p> <p style="text-align: center;">ÚJ UTAK A MŰVÉSZETTÖRTÉNETÍRÁSBAN</p> <p style="text-align: center;">címmel tudományos ülést rendez</p> <p style="text-align: center;">A rendezvény helye: MTA Székház, Nagyterem (Budapest, V., Roosevelt tér 9. II. em.)</p> | <p><i>A tudományos ülés programja:</i> 2006. május 19. (péntek) 9 órai kezdettel</p> <p>Köszöntő: Szabó Miklós, az MTA rendes tagja, a Filozófiai és Történettudományok Osztálya elnöke Levezető elnök: Marosi Ernő, az MTA rendes tagja, alelnök</p> <p>Marosi Ernő, az MTA rendes tagja (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet): <i>A nézőpontok sokféleségének követelménye a művészettörténet módszertanában</i></p> <p>9.20 Markója Csilla, tudományos munkatárs (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet): <i>A XIX. századi művészet örökítőanyagai: attribútum, pátoszformula vagy motívum? Az inverzió Goyánál és Mednyánszkyánál</i></p> <p>9.40 Poszler Györgyi, PhD (Magyar Nemzeti Galéria) - Mihály Ferenc restaurátor-művész (Állami Műemlékhelyreállítási és Restaurálási Központ): <i>Az infravörös reflektográfia mint a középkori rajzok felfedezésének eszköze (erdélyi táblaképek példáján)</i></p> <p>10.05 Papp Szilárd, PhD (Szépművészeti Múzeum): <i>A magyarországi későgotikus stílus forrásairól</i></p> <p>10.25 Beke László, a műv.tört.tud. kandidátusa (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet): <i>Modell-alkotás és művészettörténeti módszer</i></p> <p style="text-align: right;">Szünet</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

30.

**CONFERENCE OF THE CIHA
COMITÉ INTERNATIONAL
D'HISTOIRE DE L'ART**



**CIHA
BUDAPEST
2007**

31.

**CONFERENCE OF THE CIHA
COMITÉ INTERNATIONAL
D'HISTOIRE DE L'ART**

The Committee for Art History of the Hungarian Academy of Sciences, in partnership with the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences, Center for Social Studies at the Hungarian Academy of Sciences invites you to the conference

HOW TO WRITE ART HISTORY – NATIONAL, REGIONAL OR GLOBAL?

International Conference of the History of Art

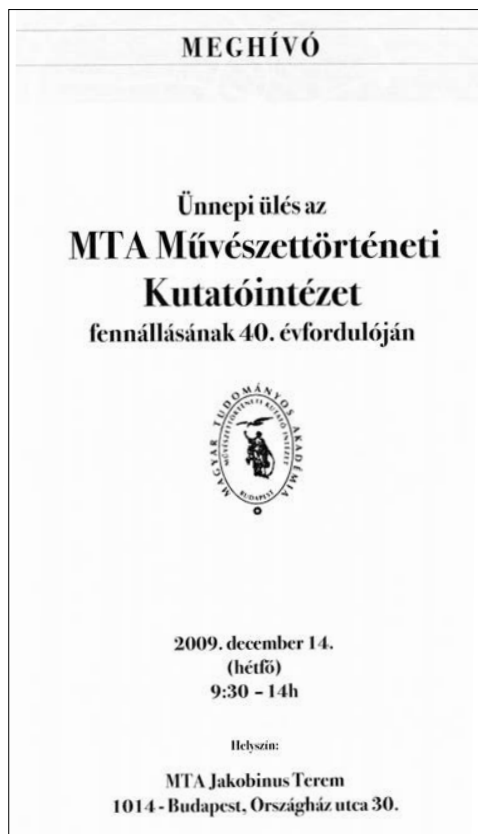
**BUDAPEST, HUNGARY,
21–25 NOVEMBER, 2007**

ORGANIZERS: László BEKE (Hungarian member of the CIHA, director of the Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences); Judit FALUDY (head of the organizing team); Péter FARKAS (Secretary General of the Committee for Art History of the Hungarian Academy of Sciences); Géza GALAVICS (Member of the Hungarian Academy of Sciences, Chair of the Committee for Art History of the Hungarian Academy of Sciences); Pál LÓVÉ (Deputy member of the CIHA, Deputy chair of the Committee for Art History of the Hungarian Academy of Sciences); Endi MAROSI (Vice-President of the Hungarian Academy of Sciences, senior research fellow, previous Hungarian member of the bureau of the CIHA); Krisztina PASSUTH (Professor of the Institute for Art History of Eötvös Loránd University, Budapest); Imre TAKÁCS (Director of the Museum of Applied Arts).

32.

33–34. Meghívó az MTA MKI fennállásának 40. évfordulója alkalmából rendezett ünnepi ülésre. Budapest, 2009. december 14. MTA Társadalom-

kutató Központ, Jakobinus-terem. Gépírat, 2 lap. (Magántulajdon)



33.



34.

2. Képgyűzők

1. Dávid Katalin, a Művészettörténeti Dokumentációs Központ vezetője (1954–1966). Forrás: <http://www.mmakademia.hu/database/membersform.php?ID=38> – letöltve: 2011. június 20.
2. Aradi Nóra (1924–2001), az MTA MKCS igazgatója (1969–1990). Ismeretlen fényképész felvétele
3. Marosi Ernő, az MTA MKI igazgatója (1991–2000). Makky György felvétele, 1981
4. Beke László, az MTA MKI igazgatója (2000–). Makky György felvétele, 2005
5. Szabó Józsefné, az MTA MKCS gazdasági vezetője (1969–1983). Makky György felvétele, 1970-es évek második fele
6. Tamás Lászlóné, az MTA MKCS gazdasági vezetője (1983–1990). Ismeretlen fényképész felvétele
7. Bánóczi Zsuzsanna (1954–2005). Makky György felvétele, MTA MKI, 1998
8. Dénes Zsuzsa (1919–1996). Makky György felvétele, MTA MKCS, 1980-as évek
9. Feuerné Tóth Rózsa (1928–1985). Makky György felvétele, MTA MKCS, 1970-es évek vége
10. Kovács Éva (1933–1998). Ismeretlen fényképész felvétele, Fővárosi Állat- és Növénykert, 1960-as évek közepe
11. Körner Éva (1927–2004) Jovánovics György *Liza Wiathruck – Eksztatikus marionett* című kiállításának megnyitóján (Budapest, Francia Intézet). Makky György felvétele, 1980
12. Németh Lajos (1929–1991), a Művészettörténeti Dokumentációs Központ vezetője (1966–1969). Makky György felvétele, 1980-as évek

13. Szabó Júlia (1939–2004) és Askercz Éva a *Mara-dandóság és változás* című művészettörténeti konferencián. Businé Benkhardt Lilla felvétele, Ráckeve, 2000
14. Ráth Zsolt (1953–2001). Makky György felvétele, MTA MKCS, 1980-as évek eleje
15. Varga Livia (1949–2011). Jékely Zsombor felvétele, 2006
16. Szabolcsi Hedvig és Bernáth Mária. Makky György felvétele
17. Tímár Árpád Bernáth Mária köszöntésén. Makky György felvétele, MTA Székház, 2005. szeptember 1.
18. Tóth Melinda köszöntése. Makky György felvétele, MTA MKI Könyvtár, 2009
19. Dávid Ferenc köszöntése. Makky György felvétele, MTA MKI Könyvtár, 2010
20. Galavics Géza átveszi a tiszteletére kiadott Festschriftet Bubryák Orsolyától. Makói Juhász István felvétele, 2010, MTA Kongresszusi terem.
21. Németh Lajos, Hegyi Lóránt és Korniss Dezső. Makky György felvétele
22. Beke László és Németh Lajos az Iparterv kiállításán. Makky György felvétele
23. Szabó Júlia megnyitóbeszédet mond Bálint Endre kiállításának megnyitóján
24. Széphelyi Frankl György Rippl-Rónai József festményével. Makky György felvétele, 1970-es évek második fele
25. Az MTA MKI munkatársai az Intézet udvarán. Makky György felvétele, 2003. december
- 26–29. Az MTA MKI munkatársai az Intézet udvarán. Makky György felvétele, 2003. december, részletek

*Összeállította Kerny Terézia
és Pataki Gábor*



4. Beke László



1. Dávid Katalin



2. Aradi Nóra



3. Marosi Ernő



5. Szabó Józsefné



6. Tamás Lászlóné



7. Bánóczy Zsuzsanna



8. Dénés Zsuzsa



9. Feuerné Tóth Rózsa



10. Kovács Éva



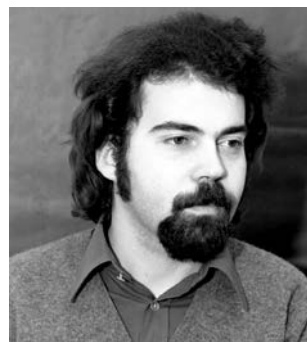
11. Körner Éva



12. Németh Lajos



13. Szabó Júlia és Askercz Éva



14. Ráth Zsolt



15. Varga Livia



16. Szabolcsi Hedvig és Bernáth Mária



17. Tímár Árpád



18. Tóth Melinda



19. Dávid Ferenc



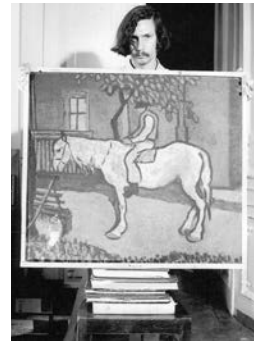
20. Galavics Géza



21. Németh Lajos, Hegyi Lóránt és Korniss Dezső



22. Beke László és Németh Lajos



24. Széphelyi F. György



23. Szabó Júlia megnyitóbeszédet mond



25. Az MTA MKI munkatársai az Intézet udvarán



26–29. Az MTA MKI munkatársai az Intézet udvarán

Az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának (1969–1990), majd Kutatóintézetének (1991–) munkaviszonyban foglalkoztatott dolgozói, 1969–2011

A szakmai életrajzok zömét az MTA MKCS–MTA MKI jelenlegi és egykori munkatársai írták. Bizonyos szempontok figyelembevételével, például az intézeti munkafeladatok kiemelésével igyekeztem a szövegeket egységesíteni és arányosítani. Néhány kolléga kifejezett kérésére pusztán az alapadatok közlésére szorítkoztam. Lehetőség szerint megpróbáltam az egykori munkatársak tevékenységét is napjainkig nyomon követni. Sajnos néhány korábbi dolgozóról egyáltalán semmi vagy túlságosan kevés adat maradt fenn az intézeti irattárban és a gyűjteményekben egy életrajz megírásához. Róluk is feltétlenül meg kell azonban emlékeznünk, mert az Intézet háttérmunkájából szármottevően kivették a részüket. Az életrajzokat nem csoportosítottam, mert a munkatársak együttesen nyújtanak jellemző képet az intézeti tevékenységről. A különböző gyűjteményekben alkalmilag dolgozók, a nyári szünetekben foglalkoztatott diákok és az egyetemi gyakornokok felsorolásától eltekintettem. A forrásoknál csupán azokat a dokumentumokat soroltam fel, amelyek a foglalkoztatottság szempontjából (belépés, kilépés időpontja, munkaköri leírások) feltétlenül szükségesek voltak. A szubjektív önéletrajzokon nem változtattam. Az MTA MKCS–MTA MKI kiadásában megjelent, rövidítve idézett irodalom bibliográfiai adatai az Intézet honlapján megtalálhatók.

Itt szeretnék köszönetet mondani minden kollégának, családtagnak és hozzátartozónak, akik munkámban a legkülönbözőbb módokon támogattak. Köszönöm Gulyás Borbálának és Vincze Gabriellának, hogy segítségemre voltak az adattári kutatásban. Bizonyos neveket, évszámokat Gosztonyi Ferenc, Horváthné Ács Kató, Illés Eszter, Szakács Béla Zsolt, Szűcsné Schváb Mária, Tasnádi Zsuzsanna és Tóthné Mészáros Livia pontosított. A szakmai életrajzok megírása nem lett volna lehetséges Nagy Leventénének, az Adattár „motorjának” lelkiismeretessége nélkül, aki az 1991-es átköltözéskor megmentette a Művészettörténeti Munkaközösség, a Művészettörténeti Dokumentációs Központ és az MTA MKCS selejtezésre ítélt iratait.

Felhasznált dokumentumok

I. Források

A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat kitüntetettjeinek listája (kézirat).
Az MTA MKCS–MTA MKI működésére vonatkozó dokumentumok (MTA MKCS–MTA

MKI Irattára [személyi iratok, munkajelentések, 1969–2009], MTA MKI Adattára, Levéltári Regesztagyűjteménye, Fényképtára).

II. Számítógépes adatbázisok

A Magyar Tudományos Akadémia köztestületi honlapja (<http://www.mtakoztest.hu/>)

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet honlapja (<http://ns2.mplayerhq.eu/index.php?page=munkatarsak>)

Az Opus Mirabile díjak első helyezettjei 1994–2007 (PDF)

Az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetében őrzött szakdolgozatok, doktori disszertációk, PhD-disszertációk listája (DOC)

ELTE BTK Művészettörténeti Doktori Iskola Disszertációs adatbázisa (<http://doktori.btk.elte.hu/art/index.html>)

Ki kicsoda a magyar régészetben – Who's Who in Hungarian Archaeology? Online kortárs lexikon. (<http://kikicsoda.regesztet.org.hu/>)

Kortárs Magyar Művészeti Lexikon, I–III, főszerk. FITZ Péter (<http://artportal.hu/lexikon/muveszettorteneszek/>)

Magyar művészettörténészek listája (http://hu.wikipedia.org/wiki/Magyar_m%C5%B1v%C3%A9szett%C3%B6rt%C3%A9n%C3%A9szek_list%C3%A1ja)

III. Szakirodalom

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézete 1969–2000, Gépirat, h. n. [Budapest], é. n. [1999]

[BOLDIZSÁR Judit:] Művészettörténeti szakdolgozatok és doktori értekezések 1947–1980, *Művészettörténeti Értesítő*, XXX(1980), 301–306.

BOLDIZSÁR Judit–FEHÉRVÁRI Zoltán: Művészettörténeti szakdolgozatok és doktori értekezések 1980–1990, *Művészettörténeti Értesítő*, XXXIV(1990), 128–132.

Fülep Lajos levelezése, V–VII: 1945–1970, szerk., jegyz., mutatók: F. CSANAK Dóra, Budapest, MTA MKI, 2001–2007.

KMML – *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*, I–III, főszerk. FITZ Péter, Budapest, Enciklopédia, 1999–2001.

Magyar Életrajzi Lexikon, szerk. KENYERES Ágnes, Budapest, Akadémiai, 1981.

Magyar Katolikus Lexikon, I–XV, szerk. VICZIÁN János–DIÓS István, Budapest, Szent István Társulat, 1993–2011.

MTA Művészettörténeti Kutatócsoport tájékoztatója, I, kézirat gyanánt, Budapest, MTA MKCS, 1972.

SINKÓ (2009) – SINKÓ Katalin: Nemzeti Képtár, *Annales de la Galerie Nationale Hongroise – A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, XXVI, 2008, 11 (Budapest, 2009).

TIMÁR Árpád: *A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának tizenöt éve 1969–1984. Bibliográfia*, Budapest, MTA MKCS, 1986.

TIMÁR Árpád: *Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet*, Budapest, MTA, 2000, 6–19 (A Magyar Tudományos Akadémia kutatóintézetei).

Rövidítések

| | |
|----------|--------------------------------------------------------------------------|
| AFIAP | – International Federation of Photographic Art (Boutersem) |
| AICA | – Association Internationale des Critiques d'Art (Paris) |
| ÁMRK | – Állami Műemlék-helyreállítási és Restauráló Központ (Budapest) |
| BÁV | – Bizományi Állami Vállalat (Budapest) |
| BFL | – Budapest Főváros Levéltára |
| BME | – Budapesti Műszaki Egyetem (Budapest) |
| BTK | – Bölcsészettudományi Kar |
| BTM | – Budapesti Történeti Múzeum (Budapest) |
| CEU | – Central European University (Budapest) |
| CIHA | – Comité Internationale d'Histoire des Arts (Paris) |
| ELTE BTK | – Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar (Budapest) |
| ELTE TFK | – Eötvös Loránd Tudományegyetem Tanárképző Főiskolai Kar (Budapest) |
| ELTE TTK | – Eötvös Loránd Tudományegyetem Természettudományi Kar (Budapest) |
| FIMŰV | – Fővárosi Ingatlankezelő Műszaki Vállalat (Budapest) |
| FŐMTERV | – Fővárosi Mérnöki Tervező Vállalat |
| ICA – D | – Kortárs Művészeti Intézet – Dunaújváros (Dunaújváros) |
| IKT | – International association of curators of contemporary art (Luxembourg) |
| IKV | – Ingatlankezelő Vállalat (Budapest) |
| IPM | – Iparművészeti Múzeum (Budapest) |
| JATE | – József Attila Tudományegyetem (Szeged) |
| JPTE | – Janus Pannonius Tudományegyetem (Pécs) |
| KFKI | – Központi Fizikai Kutatóintézet (Budapest) |
| KIL | – Képző- és Iparművészeti Lektorátus (Budapest) |
| KLTE | – Kossuth Lajos Tudományegyetem (Debrecen) |
| KMK | – Könyvtártudományi és Módszertani Központ (Budapest) |
| KÖH | – Kulturális Örökségvédelmi Hivatal (Budapest) |
| KÖSZ | – Kulturális Örökségvédelmi Szolgálat (Budapest) |
| MAB | – Magyar Akkreditációs Bizottság (Budapest) |
| MAOE | – Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete (Budapest) |
| MDK | – Művészettörténeti Dokumentációs Központ (Budapest) |
| MDP | – Magyar Dolgozók Pártja |
| MKISZ | – Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége (Budapest) |
| MLEE | – Marxizmus-Leninizmus Esti Egyetem (Budapest) |
| MMOK | – Múzeumok és Műemlékek Országos Központja (Budapest) |
| MOL | – Magyar Országos Levéltár (Budapest) |
| MOME | – Moholy-Nagy Művészeti Egyetem (Budapest) |
| MÖB | – Magyar Ösztöndíj Bizottság (Budapest) |
| MNG | – Magyar Nemzeti Galéria (Budapest) |

| | |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| MRMT | – Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat (Budapest) |
| MSZMP | – Magyar Szocialista Munkáspárt |
| MTA KFKI | – Magyar Tudományos Akadémia Központi Fizikai Kutatóintézete (Budapest) |
| MTA MKCS | – Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoport (Budapest) |
| MTA MKI | – Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet (Budapest) |
| MTA TMB | – Magyar Tudományos Akadémia Tudományos Minősítő Bizottsága |
| MTA TKI | – Magyar Tudományos Akadémia Támogatott Kutatóhelyek Irodája (Budapest) |
| NÖK | – Nemzeti Örökségvédelmi Központ (Budapest) |
| OKGYK | – Országos Katolikus Gyűjteményi Központ (Budapest) |
| OMIKK | – Országos Műszaki Információs Központ és Könyvtár (Budapest) |
| OMVH | – Országos Műemlékvédelmi Hivatal (Budapest) |
| OSZK | – Országos Széchényi Könyvtár (Budapest) |
| ÖAD | – Österreichischer Austauschdienst (Wien) |
| PIM | – Petőfi Irodalmi Múzeum |
| PPT BTK | – Pázmány Péter Tudományegyetem (Budapest) |
| PPKE BTK | – Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar (Piliscsaba) |
| PTE | – Pécsi Tudományegyetem (Pécs) |
| RIHA | – International Association of Research Institutes in the History of Arts (Paris) |
| RMNY | – Régi Magyarországi Nyomtatványok |
| RO | – Románia |
| SK | – Szlovákia |
| SNG | – Slovenská národná galéria (Bratislava) |
| SRB | – Szerbia |
| SZM | – Szépművészeti Múzeum |
| SZTE | – Szegedi Tudományegyetem (Szeged) |
| TIT | – Tudományos Ismeretterjesztő Társulat (Budapest) |
| TTK | – Természettudományi Kar |
| U | – Ukrajna |

Aknai Katalin (Dunaújváros, 1968)

1990–1996: az ELTE BTK művészettörténet-német nyelv és irodalom szakos hallgatója, 1992: az Artpool Művészetkutató Központ ösztöndíjasa. 1993–1994: a Stúdió Galéria, 1995–1998: a Knoll Galéria Budapest munkatársa. 1997–2000: az MTA MKI II. Modern Magyar Művészeti Osztályának fiatal kutatói ösztöndíjasa az Adattárban; 2000–2002: tudományos ügyintéző; 2002–2003: ügyvivő szakértő; 2002 óta a Magyar Művészek Lexikona Gyűjteményben dolgozik; 2003 óta tudományos munkatárs.

Hornyik Sándorral szerkesztette a Körner Éva tanulmányait tartalmazó kötetet, amely az Intézet kiadásában jelent meg. 2000 óta 1945 utáni művészet és kortárművészeti kurzusokat tart a PTE Művészeti Karán és a MOME-n. 1995 óta publikál többek között az *Új Művészet*, a *Balkon* és a *Műértő* című folyóiratokban. 2008-tól az ELTE BTK Filozófiai Doktori Iskola Esztétika programjára jár, doktori témája: *Keserű Ilona művészetének 1960-as évekbeli újraolvasása*.

Kutatási területe: 20. századi magyar művészet, kortárs művészet, jelenleg az Intézet *Hosszú hatvanas évek* projektjében vesz részt.

Forrás: MTA MKI Irattára, 343/1999.

Irodalom: KMMML (1999), I, 46.

Andorka Júlia (Budapest, 1969)

1990–1996: az ELTE BTK művészettörténet-angol nyelv és irodalom szakos hallgatója. Szakdolgozata (*Dorottya – egy magángyűjteményben lévő késő középkori német faszobor*) 1998-ban Szilárdfy-jutalomban részesült. 1998–2000: az MTA MKI I. Régi Magyar Művészeti Osztályának fiatal kutatói ösztöndíjasa. Fő feladata Genthon István (1903–1969) kiadatlan kéziratának (*Magyar műkincsek és emlékek külföldön*) kiadásra való előkészítése. 1998–2004: a Színház- és Filmművészeti Főiskola oktatója. Jelenleg a MODESIGN – Interior Design Studio lakberendező kurzusának előadója. 2009-ben jelent meg *Dolgok – Művészet gyerekeknek* (Budapest, Corvina Kiadó) című könyve, mely egy vizuális kultúrára nevelő sorozat egyik első darabja.

Kutatási területe: középkori ikonográfia, a 20. század első felének festészete, Rippl-Rónai József, Czobél Béla művészete.

Forrás: <http://www.lakberendezotanfolyam.hu/8oktatoink.html>

András Edit (Budapest, 1953)

1973–1977: az ELTE BTK művészettörténet-történelem szakos hallgatója. 1977–1979: az MNG Grafikai Osztályának munkatársa; 1979–1986: a Corvina Kiadó szerkesztője; 1987–2000: az MTA MKCS–MTA MKI II. Újkori/Modern Magyar Művészeti, valamint 1990-ig III. Dokumentációs Osztályának tudományos munkatársa. 1987–1996: az Adattár vezetője. 1990–1992, 1997–2001: hazai művészeti folyóiratok New York-i tudósítója. 1992–1993: a *Historizmus* című tanulmánykötet szerkesztése (Bernáth Máriával). 1994 óta az MTA MKI főmunkatársa. 1997: PhD-fokozat (*Schönberger Armand festőművész [1885–1974] munkássága*); *Válogatás a nagybányai művészek leveleiből 1893–1944* című kötet szerkesztése (Bernáth Máriával). 1997–1998: Fulbright-ösztöndíjas a New York Universityn. 2000: Társzerkesztője az MTA MKI Adattára fondjegyzékének, 2004-ben a *Magyar Tudományos Akadémia képzőművészeti kincsei* című kötetnek. 2004–2007: az MTA Művészeti Gyűjteményének vezetője. 2008: a World University Service Travelling Lecture Set (*Writing Central European Art History*) mobil egyetemi tanszékének tagja. 2010–2011: állandó tagja az *Unfolding Narratives: Art Histories in East-Central Europe after 1989*, The Clark Art Institute, Research and Academic program, Williamstown, USA és Getty Foundation által szervezett nemzetközi szemináriumsorozatnak. 2011 óta az *Ars*

Hungarica szerkesztőbizottságának tagja. Az MTA Művészettörténeti Bizottságának, valamint az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja. *Kutatási területe*: a két világháború közötti magyar művészet, kortárs amerikai művészet, kortárs művészet és elmélet a rendszerváltás után a posztoszocialista országokban (*Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*, Budapest, Argumentum Kiadó, 2009). A régió művészeti problémáival, művészetelméletével kapcsolatos tanulmányai különböző idegen nyelvű nemzetközi szakfolyóiratokban, tanulmánykötetekben és katalógusokban jelentek meg. 1997 óta rendszeresen vesz részt nemzetközi konferenciákon, és tart előadásokat, illetve kurzusokat a régióban. *Kitüntetések*: 1985: Művelődési Minisztériumi Nívódíj; 1993: az *Új Művészet* Nívódíja; 2000: Németh Lajos-díj; 2008: AICA Műkritikusi Díj. *Források*: MTA MKI Irattára, 55/1994; <http://www.cepevit.eu/?q=hu/content/andras-edit-cv>
Irodalom: KMMML (1999), I, 59–60.

Andrási Gábor (Budapest, 1954)

1972–1977: az ELTE BTK magyar nyelv és irodalom–népművelés szakos, 1981–1985: művészettörténet szakos hallgatója. 1986: szakdolgozat (*A Zuglói Kör 1958–1968. [Egy művészcsoport a hatvanas évekből]*). 1978–1979: a PIM munkatársa; 1979-től az Óbudai Klubház, 1981-től az Óbudai Pincegaléria, 1988–2007: az Óbudai Társaskör Galéria vezetője. 1980–1984: a *Vigilia* képzőművészeti kritikusa; 1991–1998: az *Új Művészet* rovatvezető szerkesztője. 2000-től a *Műértő* főszerkesztője. 2007–2010: a PIM Kassák Múzeum vezetője.

Közel 250 kiállítás szervezője Óbudán, és vendégkurátorként Magyarországon és külföldön (fontosabb csoportos kiállításai: 1992: *A gondolat formái*, 1995: *Vízpróba*, 2000: *ArtSiders*). Másfélszáz tanulmány (például *Magyar képzőművészet a 20. században* [Pataki Gáborral, Szücs Györggyel, Zwickl Andrással], Budapest, Corvina, 1999), számos cikk, katalógus-előszó, interjú szerzője; tévéműsorok szerkesztője. A Kállai Ernő Kör és az AICA magyar szekciójának tagja. 2010 óta az MTI MKI II. Modern Magyar Művészeti Osztályának tudományos munkatársa. Jelenleg az Intézet *Hosszú hatvanas* évek kutatásának projektfelelőse, és a Mezei Ottó (1925–2004) hagyatékából (C-I-214) összeállítandó kötet társszerkesztője. 2011 óta az *Ars Hungarica* szerkesztőbizottságának tagja.

Kutatási területe: klasszikus magyar avantgárd (Kassák Lajos, Kállai Ernő); az 1960–1970-es évek progresszív jelenségei (Zuglói Kör, Veszelszky Béla); hazai és nemzetközi kortárs művészet (kiállítás- és biennále-ipar).

Kitüntetés: 1999: Munkácsy-díj.

Irodalom: KMMML (1999), I, 60.

Aradi Nóra (Körösbökény [Buteni, RO], 1924–Budapest, 2001)

1945–1950: az ELTE BTK művészettörténet-muzeológia szakos hallgatója, valamint a Honvédelmi Minisztérium Pálffy György (1909–1949) tábornok vezette Katonapolitikai Osztályának (Katpol) tisztje. 1953–1954: a Népművelési Minisztérium múzeumi

főosztályvezető-helyettese. 1953–1989: az MTA Művészettörténeti Bizottságának tagja. 1957: MTA TMB aspiráns; 1959: a művészettörténet-tudomány kandidátusa (*Réti István*). 1957–1961: a Népművelési Minisztérium főosztályvezető-helyettese, majd a Képzőművészeti Osztály vezetője. 1960–1972: az ELTE BTK Művészettörténet Tanszékének docense. 1960–1990: az AICA nemzeti bizottságának elnöke. 1962–1969: a Művészeti Bizottság tagja; 1962–1980: a *Művészettörténeti Értesítő* szerkesztőbizottsági tagja. 1969: a művészettörténet-tudományok doktora (*A szocialista képzőművészet története*). 1969–1990: az MTA MKCS igazgatója, a II. Újkori Magyar Művészeti Osztály tudományos főmunkatársa. Az 1960-as évektől 1988-ig: az MSZMP MLEE Esztétika szakosítójának oktatója. Részt vett *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 6., 7. és 8. kötetének munkálataiban. 1972: egyetemi tanár; 1974–1977: az AICA alelnöke.

Kutatási területe: a 19–20. századi magyar és európai művészet, képzőművészeti és esztétikai kérdések, műfajelmélet, Honoré Daumier, Derkovits Gyula, Makrisz Zizi, Mednyánszky László, Réti István, a szocialista képzőművészet története, ikonográfia. 40 kötet szerzője és szerkesztője, mintegy 700 tanulmány, recenzió, kritika és katalógus-előszó szerzője.

Kitüntetések: 1957: Magyar Szabadságért Érdemrend bronz fokozat; 1971: Munkácsy-díj; 1975: Ipolyi Arnold-émlékérem; 1980: Szakszervezetek Országos Tanácsa díja.

Irodalom: [NÉMETH Lajos:] Aradi Nóra köszöntése, *Ars Hungarica*, 12(1984), 2. sz., 153–154; BARDOLY István: Aradi Nóra munkásságának válogatott bibliográfiája, *uo.*, 154–160; KMMML (1999), I, 74; MAROSI Ernő: Aradi Nóra (1924–2001), *Ars Hungarica*, 29(2001), 1. sz., 213–214; SINKÓ (2009), 83; BALOGH Margit–PALASIK Mária (szerk.): *Nők a magyar tudományban*, Budapest, Napvilág, 2010, 20–21; SPIRÓ György: *Tavaszi tárlat*, Budapest, Magvető, 2010.

Baki Jánosné (Hegedűs Jolán) (Bucsa, 1937)

1951: a Székkutató Állami Gazdaság; 1956–1957: a Budapesti Szövőgyár; 1957–1965: a Budafoki Zománcipari Művek; 1965–1976: a Budapest, XI. kerületi óvoda dolgozója. 1976–1991: az Erőmű- és Hálózattervező Vállalat adminisztrátora, majd irodavezetője. 1991 novemberétől az MTA MKI kézbesítője.

Balajti Istvánné, dr. (Szabó Edit) (Szeged, 1954)

1975–1980: a JATE Számviteli Osztályának csoportvezetője; 1976–1980: a Pénzügyi és Számviteli Főiskola hallgatója; 1981–1983: a BME Terv- és Pénzügyi Osztályának munkatársa; 1983–1986: a Marx Károly Közgazdaságtudományi Egyetem hallgatója (pénzügyi kiegészítő szak). Okleveles közgazdász. 1988: a Központi Élelmiszeripari Kutatóintézet Pénzügyi és Adóelszámolási Osztálya, 1988–1990: a Kertészeti és Élelmiszeripari Egyetem főkönyvelője. 1990. április 15–2000. július 31.: az MTA MKI gazdasági vezetője. 1993–1998: az MTA Néprajzi Intézet másodállású gazdasági vezetője. 2000 augusztusa óta a Környezetvédelmi, jelenleg Vidékfejlesztési Minisztérium köztisztviselője. 2000 óta külszolgálaton Luxemburgban tartózkodik.

Források: MTA MKCS Irattára, 189–191, 211, 212, 218, 249, 250/1990; 33/1993; 100, 186/1994; 206/1995; 76/1997.

Balázs Katalin (Budapest, 1981)

1999–2007: az ELTE BTK művészettörténet–magyar nyelv és irodalom szakos hallgatója. 2007: kulturális management oklevél. Ösztöndíjak: 2001–2004: Mai Manó Ház–Magyar Fotográfusok Háza; 2002: CEEPUS Uniwersytet Jagielloński, Krakkó; 2004: Erasmus, Università di Firenze; 2004 óta a Belvárosi Tanoda Alapítványi Gimnázium művészetek, rajz és vizuális kultúra, valamint magyar nyelv és irodalom tanára. 2005: kurátorasszisztens a Ludwig Múzeumban. 2007 óta a VISART Művészeti Akadémia művészet- és vizuáliskommunikáció–történet oktatója. 2010 óta az MTA MKI II. Modern Művészeti Osztályának fiatal kutató ösztöndíjasa az Adattárban és doktoranda az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetének Doktori Iskolájában (*Tudománytörténet és történettudomány, művészettörténet és művészet. Magyar művészettörténet-írás és nemzetközi kapcsolatai a 20. század első felében*). 2010: TÁMOP-ösztöndíj (Università di Firenze); 2011: TÁMOP-ösztöndíj (Università di Firenze).

Balogh Jánosné (Tivadar Erzsébet)

1989–1992: az MTA MKI nyugdíjas takarítója.

Források: MTA MKCS Irattára, 10, 877/1989; 88, 616, 887/1991.

Bánfi Magdolna (Keményné) (Budapest, 1956)

1975–1979: az MTA MKCS II. Újkori Magyar Művészeti Osztályának adminisztrátora. Jelenleg a budapesti Aquincum Általános Iskola magyar, etika, történelem, hon- és népismeret tanára. Humán és művészeti munkaközösség-vezető, osztályfőnök.

Forrás: <http://www.aquincum01.hu/>

Bánóczi Zsuzsa (Budapest, 1954–Budapest, 2005)

1973–1978: a KLTE történelem–népművelés, 1984–1990: az ELTE BTK művészettörténet szakos hallgatója. Népművelőként, kortárs képzőművészeti kiállítások szervezőjeként dolgozott Dunaújvárosban, az Uitz Terem vezetőjeként. 1982–1991: a Fészek Klub könyvtárosa és művészettörténésze, 1987–1993: az intézmény Herman Termének vezetője. 1991–1994: az MTA MKI II. Modern Magyar Művészeti Osztályának tudományos segédmunkatársa az Adattárban. 1994–2005: a Fényképtár vezetője, tudományos munkatárs.

Kutatási területe: 20. századi magyar szobrászat (Vilt Tibor), képzőművészeti egyesületek (Fészek Művészeti Clubja 1901–1949). *A Kortárs Művészeti Lexikon*, I–III (Budapest, 1999–2001) munkatársa.

Forrás: MTA MKI Irattára, 213/1994.

Irodalom: KMMML (1999), I, 158; PATAKI Gábor: Bánóczi Zsuzsa (1954–2005), *Ars Hungarica*, 33(2005), 1. sz., 221–222; KERNY Terézia: Bánóczi Zsuzsa írásainak bibliográfiája, *Ars Hungarica*, 33(2005), 1. sz., 223–224.

Bardoly István (Budapest, 1955)

1983–1989: az MTA MKCS Könyvtára, 1989–1995: a Magyar Művészek Lexikona Gyűjtemény vezetője.

Barki Gergely (Budapest, 1970)

1994–2000: az ELTE BTK művészettörténet szakos hallgatója. 2002: szakdolgozat (*Berény Róbert festői pályája 1905–1919-ig*). 2002–2006: az MTA ELTE Egyetemes Művészettörténeti Kutatócsoport munkatársa (ezalatt az MNG-ben rendezett *Magyar Vadak* című kiállítás és a *Fauves Hongrois* című franciaországi körút társkurátora). 2006–2009: az MTA MKI II. Modern Művészeti Osztályának fiatal kutatói ösztöndíjasa a Magyar Művészek Lexikona Gyűjteményben. 2009 óta az MTA MKI tudományos munkatársa. 2010-ben a brüsszeli városházán rendezett *Dialogue de Fauves* című tárlat és az Európa Kulturális Fővárosa pécsi rendezvénysorozat keretében a Modern Magyar Képtárban rendezett *Nyolcak* kiállítás társkurátora. 2011: a *Nyolcak* festőcsoport budapesti kiállításának (SZM) kurátora, a kapcsolódó dokumentumfilm készítője. Számos konferencia szervezője, résztvevője (*Egy új terminus technicus problematikája – Kutatások a Magyar Vadak témakörében*, MNG, 2006. szeptember 22–23).

Kutatási területe: a 20. század első felének magyar művészete (modern tendenciák, magyar Vadak, Nyolcak, a modern magyar művészet külföldi bemutatkozásai), továbbá Berény Róbert (1887–1953) életmű-katalógusán és monográfiáján dolgozik.

Irodalom: GRÉCZI Emőke: *Beszélgetés Barki Gergely művészettörténésszel – Vadak után, Nyolcak előtt*, lásd <http://www.168ora.hu/arte/nyolcak-festomuvesz-pecs-2010-tarlat-kiallitas-ady-marffy-csinszka-bartok-czobel-67005.html>; HERSKOVITS Eszter: *Újra együtt a Nyolcak. Az év tárlata*, lásd <http://www.168ora.hu/arte/nyolcak-festomuvesz-pecs-2010-tarlat-kiallitas-ady-marffy-csinszka-bartok-czobel-67005.html>

Barla Szabó László (Budapest, 1947)

1965–1966: betanított munkás a Kertészeti és Szőlészeti Főiskolán; 1966: segédmunkás a Hungária Szálloda Vállalatnál; 1966–1968: az MDK segédkutatója. 1965–1974 között a *Népsport* című napilap tudósítójaként tevékenykedett, elsősorban az atlétika szakterületén, például 1966-ban akkreditáltként az Atlétikai Európa Bajnokságon. 1967–1972: az ELTE BTK művészettörténet szakos hallgatója. 1969: az MDK, 1969–1972: az MTA MKCS tudományos segédmunkatársa, 1972–1976: tudományos ügyintézője; 1976–1983: a II. Újkori Magyar Művészeti és III. Dokumentációs Osztály tudományos munkatársa, 1983-ig a Magyar Művészek Lexikona Gyűjtemény vezetője. 1979: egyetemi doktori cím (*Thoroczkai Wiegand Ede az építész és az iparművész*). 1979–1983: tűzvédelmi előadó, az MTA KFKI, Petőfi SK mellékfoglalkozású teniszedzője. 1981–1983: a Testnevelési Főiskola levelező teniszedző szakos hallgatója. Jelentős szerepe volt a Fényképtár anyagának gyarapításában, részt vett az újrainduló *Allgemeines Künstlerlexikon* munkálataiban, *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 7. kötetének bibliográfiai adatgyűjtésében, az OMF keretében folyó

Szabolcs megyei műemléki topográfia fényképezésében. 1983 óta a Német Szövetségi Köztársaságban él.

Kutatási területe: a szecessziós építészet (Lechner Ödön – Lechner Ödön pozsonyi „Kék”-temploma, *Építés – Építészettudomány*, V[1973], 3–4, 585–592 [„Zádor Anna-émlékkönyv”] –, valamint Thoroczkai Wigand Ede) és a két világháború közötti művészeti szerveződések (KUT), kultúrtörténet (*A Vastagh művészcsalád*, Budapest, Ernst Múzeum, 2004).

Békássy János

1978–1979: az MTA MKCS hivatalsegédje.

Beke László (Szombathely, 1944)

1963–1968: az ELTE BTK művészettörténet-magyar nyelv és irodalom szakos hallgatója. 1968–1969: az MDK gyakornoka. 1969–1987: az MTA MKCS I. Régi Magyar Művészeti Osztályának tudományos ügyintézője; 1969–1974: a III. Dokumentációs Osztályon a Fényképtár kezelője; 1976: egyetemi doktori cím (*Sodronyzománcos ötvösművek*), majd tudományos munkatársi kinevezés. 1977–1981: *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 6. kötetének előmunkálatai, szerkesztése, képjegyzék készítése, a nyomdai előkészítésben való részvétel. A 7. és 8. kötethez 1977 végéig feldolgozta a BTM, a Munkásmozgalmi Múzeum, az IPM, az OMF és a BME Építészeti és Elméleti Intézetének fényképanyagát. 1977–1987: a kézikönyvsorozat 2. kötetének előmunkálatai, segédszerkesztése; 1979–1987: az *Ars Hungarica* „Szemle” rovatának szerkesztése; 1985: Balogh Jolán *Kolozsvári kőtüredékek* című kéziratának szöveggondozása; 1986–1987: a *Művészet Zsigmond király korában* című tanulmánykötet és katalógus társszerkesztője; 1987–1988: az Université Lumière Lyon 2 vendégprofesszora; 1988–1995: az MNG Festészeti Osztályának főosztályvezetője. 1989–1996: az Iparművészeti Főiskola tudományos munkatársa; 1990 óta: a Képzőművészeti Főiskola címzetes egyetemi tanára. 1995–2000: a Műcsarnok főigazgatója. 1996: a művészettörténet-tudomány kandidátusa (*Művészet/Elmélet*). 2000 óta az MTA MKI igazgatója. 2001–2002-ben vendégprofesszor a PPKE Művészettörténet Tanszékén. 2004: habilitáció a Magyar Képzőművészeti Egyetemen. 2004 óta a *Modernitás* doktori program vendégprofesszora a PTE-n. 2006–2010: *A magyar nemzeti művészet kialakulásának és modernizációjának időszaka (1800–1920)* című OTKA-program vezetője; 2011 óta az *Ars Hungarica* főszerkesztője. Tagja, illetve tanácskozási jogú tagja az MTA Művészettörténeti Bizottságának és az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztálya köztestületének.

Kutatási területe: 19–20. századi művészet, különös tekintettel a fotó-, film-, videótörténetre és -elméletre. Az 1960-as évek vége óta vesz részt a kortárs konceptuális művészet szervezésében, a neoavantgárd mozgalmak megismertetésében és munkájában.

Kitüntetések: 1976: Kassák-díj (Párizs); 1986: Pasteiner Gyula-émlékérem; 1989: Munkácsy-díj, Művészeti Alap Nívódíja; 1999: Lengyel Kultúráért érdemérem; 2000/2001: Doctor honoris causa, Művészeti Egyetem (Bukarest); 2001: Hauser Ar-

nold-díj; 2002: Budapestért emlékérem; 2006: Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres (Párizs); 2009: Széchenyi-díj.

Források: <http://www.mke.hu/node/29273>; <http://www.otka.hu/index.php?aktmenu=2846>

Irodalom: KMMML (1999), I, 202.

Beke Zsófia (Mosonmagyaróvár, 1970)

1989–1995: az ELTE BTK művészettörténet-olasz szakos hallgatója. 1992: római tanulmányút. 1994: négy hónapos római kutatói tanulmányút (MÖB-ösztöndíj). 1995–1996: a mosonmagyaróvári Hansági Múzeum művészettörténésze. 1995–1998: az MTA MKI fiatal kutatói ösztöndíjasa. 1997–1998: a Győri Városi Művészeti Múzeum mellékállású munkatársa. 1998-ban a C3 ösztöndíjasa. 1999–2001: Kállai Ernő művészettörténész-műkritikusi ösztöndíj. 1999 óta a Platán Galéria (Lengyel Intézet, Budapest) vezetője, majd kurátora. 2007: PhD-fokozat (*Térbe nyíló festmények az ezredvég magyar képzőművészetében*). Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: a két világháború közötti olasz képzőművészet, 20. századi magyar és kortárs művészet. A felülnézet története, térelmélet.

Forrás: <http://www.aica.hu/zsbeke.html>

Irodalom: KMMML (1999), I, 202–203.

Bernáth Mária (Szobor Albertné, Marili) (Pozsony [Bratislava, SK], 1935)

1958: művészettörténet-muzeológia diplomát szerez az ELTE BTK-n; 1962: magyar nyelv és irodalom diploma. 1958: szakdolgozat (*Stílusáramlatok a millenniumtól az első világháborúig a magyar festészetben*). 1957–1958: az IPM, 1959: az SZM gyakornoka. 1959–1969: az MDK tudományos kutatója, a Magyar Művészek Lexikona Gyűjtemény vezetője. 1969–1995: az MTA MKCS–MTA MKI II. Újkori/Modern Művészeti Osztályának tudományos munkatársa, majd főmunkatársa. 1975–1980: az *Iratok a magyar képzőművészet történetéhez 1946–1948* című forráskiadvány kézirati előkészítése; 1976–1981: Németh Lajosnak, *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 6. kötete szerkesztőjének munkacsoportja tagjaként tanulmányok írása. 1980–1988: a kaposvári Somogy kulturális folyóirat szerkesztőbizottsági tagja. 1981–1995: az *Ars Hungarica* szerkesztése; 1982–1988: a kézikönyvsorozat 5. kötetébe írandó fejezetek elkészítése (Liezen-Mayer Sándor, Wagner Sándor, Benczúr Gyula, Madarász Viktor). 1983: részvétel a CIHA XXV. Kongresszusán. 1987: a Művészettörténeti Bizottság tagja. 1990-től rendszeres szakértői tevékenységet folytatott. 1992–1993: a *Historizmus* című tanulmánykötet szerkesztése (András Edittel). 1997: *Válogatás a nagybányai művészek leveleiből 1893–1944* című kötet szerkesztése (András Edittel). 1998: Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása koncepciójának kidolgozása, a kiállítás rendezése, katalógusának szerkesztése (Nagy Ildikóval) és a bevezető tanulmány megírása. 1998–2000: szócikkek megírása az Adattár fondjegyzékéhez. *Kutatási területe:* a szecesszió művészete, Rippl-Rónai József

munkássága, Nagybánya festészete. Számos kiállítást nyitott meg és tartott előadást elsősorban Rippl-Rónai József munkásságával kapcsolatban.

Kitüntetések: 1981: Pasteiner Gyula-émlékérem; 1983: Akadémiai Díj kiemelkedő tudományos eredményeiért; 1998: Ipolyi Arnold-émlékérem; 1999: Opus Mirabile díj (Rippl-Rónai József emlékkiállítás, MNG). Az MRMT tiszteleti tagja.

Források: MTA MKI Adattára, C-I-157, 329/1959; MTA MKI Irattára, 232, 469/1995.

Irodalom: BEKE László: Köszöntő, in *Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére*, szerk. ANDRÁS Edit, Budapest, MTA MKI, 2005, 9–10; MOJZER Miklós: Köszöntő, in *uo.*, 10; KERNY Terézia: Bernáth Mária műveinek bibliográfiája és művészettörténeti munkássága, in *uo.*, 323–339; ANDRÁSI Gábor: Minden kép keresi a szellemi gazdáját. Beszélgetés Bernáth Mária művészettörténésszel, *Műértő*, 2006. január, 11.

Bertalan Vilmos (Budapest, 1954)

1974–1987: az MTA MKI fényképésze. Elsősorban *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 4. és 5. kötetéhez készített felvételeket. 1984–1987: Fejér megyei műemléki topográfiai kiszállások.

Bibó István (Budapest, 1941)

1959–1961: a Fővárosi Művészi Kézműves Vállalat óbudai Aquincum Porcelángyárának betanított munkása, majd laboránsa. 1962–1966: az ELTE BTK latin-magyar nyelv és irodalom-művészettörténet szakos hallgatója. 1966–1979: a Fővárosi Ingatlankezelő Műszaki Vállalat Műemléki Osztályán budapesti védett épületek felújításához készített tudományos dokumentációkat, emellett építészettörténeti tárgyú tanulmányokat publikált a 18–19. századi magyar építészet témaköreiből. 1970: egyetemi doktori cím (*Hofrichter József*). 1980–1990: az MTA MKCS II. Újkori Magyar Művészeti és III. Dokumentációs Osztályának tudományos munkatársa, a Levéltári Regesztagyűjtemény Mohács utáni anyagának kezelője. Üdülési felelős. Munkaköri feladatai: részvétel *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 5. kötetének előkészítő munkáiban, az 1980–1981-es két kiállítás (*Művészet Magyarországon 1780–1830; Művészet Magyarországon 1830–1870*) rendezésében, a Fejér megyei topográfia munkáiban és különböző konferenciákon; kutatási területe és publikációs témái változatlanok. 1981–1989: az MTA Építészettörténeti és Elméleti Bizottságának tagja. 1996: PhD-fokozat. Az MTA Művészettörténeti Bizottságának és az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

1990–1995: az újraindult Baár-Madas Református Gimnázium igazgatója. 1995–1998: az Országos Műemlékvédelmi Hivatal munkatársa. 1997–2008: a Sylvester János Protestáns Gimnázium igazgatója. 2000: az MTA MKI Levéltári Regesztagyűjteményéről kiadott repertórium társszerzője. 2008 óta végleg nyugdíjas, és – lelke mélyén kétharmados többséggel – ismét művészettörténész.

Kitüntetések: 2001: Várhegyi György-díj; 2008: Pannon Példakép díj.

(Bibó István)

Bicskei Éva Mária (lordachi) (Budapest, 1969)

1989–1996: az ELTE BTK történelem-művészettörténet szakos hallgatója. 1996: MA a CEU-n, History Department. 2003: PhD-fokozat (*Egyszerű és kedélygazdag kis képek. Székely Bertalan korai sorozatai*). 2004–2006: az MTA MKI fiatal kutatói ösztöndíjasa, 2006 óta tudományos munkatársa. 2007–2009: az MTA Művészeti Gyűjteményének megbízott vezetője, 2009 óta gyűjteményvezetője, ahol számos kiállítást rendezett (2005: *Székely Bertalan elfeledett portréi a Magyar Tudományos Akadémián. A Kisfaludy Társaság arcképcsarnoka*; 2007: *A „szép művészségek” kezdetei: Ferenczy István [1792–1856]. Dokumentumok, művek, közelítések*; 2010: *Széchenyi emlékezete. Emlékkiállítás gróf Széchenyi István, az Akadémia alapítója halálának 150. évfordulója alkalmából* [MTAK-val – Mázi Bélával közösen]). Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: a 19. század magyar és nemzetközi művészete; különösen a Székely Bertalan-oeuvre, a portréfestészet, a nőművészek.

Bikki Jánosné (Marika)

1972–1978: az MTA MKCs takarítója.

Bobrovsky Ida (Bod Lászlóné) (Budapest, 1933)

1952–1956: az ELTE BTK művészettörténet szakos hallgatója. 1956–1957: az ELTE Egyetemi Könyvtárának gyakornoka; 1957–1968: az ELTE BTK Művészettörténet Tan-
székének könyvtárosa. 1968–1971: az MTA TMB ösztöndíjas aspiránsa; 1970: egyetemi doktori cím (*Késő középkori magyarországi szőttesek*); 1971–1976: az MTA MKCS–MTA MKI I. Régi Magyar Művészeti Osztályának tudományos munkatársa. 1973–1990: az *Ars Hungarica*, 1974–1993: az *Acta Historiae Artium* szerkesztőbizottsági tagja; 1978–1989: az MTA Művészettörténeti Bizottságának titkára. 1976–1995: az MTA MKCS–MTA MKI tudományos főmunkatársa, 1989–ig az MTA MKCS MSZMP pártalapszervezetének titkára; 1976–1990: a III. Dokumentációs Osztály vezetője. 1976: a tudományok kandidátusa (*A XVII. századi mezővárosok iparművészete. Kecskemét, Nagykőrös, Debrecen*). Szerkesztője az *U et C* forráskiadványnak, valamint Rozgonyi Iván *Párbeszéd* műveivel. *Interjúk 1955–1981* című kötetének szöveggondozója. Gervers Molnár Veronika *Ipolyi Arnold hímzés-gyűjteménye az esztergomi Keresztény Múzeumban* című posztumusz katalógusát szerkesztette, tanulmányokat írt *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 3. kötetébe (ötvös és textil-művészeti fejezetek). Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának tagja.

Kutatási területe: a magyarországi késő középkori és reneszánsz iparművészet (szövőművészet, református ötvösség, ornamentika), I. Rákóczi György műpártolása, török–magyar művészeti kapcsolatok, Kovács Margit művészete.

Forrás: MTA MKI Irattára, 235/1995.

Bodor Imre (Budapest, 1943)

1976–1991: az MTA MKCS I. Régi Magyar Művészeti és III. Dokumentációs Osztályának szerződéses tudományos ügyintézője. 1981–1990: a Pecsétmásolat Gyűjtemény vezetője.

Bojtrók László, dr.

1969-ben az MTA MKCS első kézbesítője. 1945 előtt jogi doktorátust szerzett, 1949 után kényszerpályára került.

(Wehli Tünde)

Boreczky Anna (Budapest, 1969)

1993–1998: az ELTE BTK művészettörténet szakos hallgatója. 1995–1998: a Láthatatlan Kollégium diákja. 1998–2002: az MTA MKI I. Régi Magyar Művészeti Osztályának fiatal kutatói ösztöndíjasa. 2002–2006: az ELTE–MTA Művészettörténeti Kutatócsoport tudományos munkatársa. 2008 óta az MTA–OSZK Res Libraria Hungariae Kutatócsoport tudományos munkatársa, ahol az Országos Széchényi Könyvtár Kézirtárában őrzött, díszített középkori kódexek katalogizálását végzi. 2010: PhD-fokozat (*A budapesti Concordantiae caritatis*).

Kutatási területe: középkori könyvfestészet, azon belül főként a késő középkori Közép-Európa emlékanyaga.

Forrás: MTA MKI Irattára, 288/1998.

Bubryák Orsolya (Budapest, 1974)

2000–2001: a PPKE BTK magyar/német nyelv és irodalom–művészettörténet szakos hallgatója. 2002–2005: az MTA MKI fiatal kutatói ösztöndíjasa. 2005 óta az MTA MKI I. Régi Magyar Művészeti Osztályának tudományos munkatársa. Részt vett nemzetközi konferenciák szervezésében, majd a Bibliográfiai Csoport vezetője volt. 2010: PhD-fokozat (*Családtörténet és reprezentáció – Erdődy György [1680–1759] programja a galgóci várkastély kialakításában*). Disszertációjában az Erdődy-család gyűjteményeinek kialakulását és széthullását tárgyalta. A Galavics Géza hetvenedik születésnapjára kiadott „*Ez világ, mint egy kert...*” (Budapest, Gondolat–MTA MKI, 2010) című tanulmánykötet szerkesztője. Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: 17–18. századi főúri mecenatúra, műgyűjtéstörténet.

Kitüntetés: 2008: Opus Mirabile díj („E meditullio balilicae erutum”? Megjegyzések a Szent István-szarkofág provenienciájához, *Ars Hungarica*, 35[2007], 1. sz., 5–28).

Czira Ferencné (Jánosi Györgyi) (Budapest, 1959)

1977–1997: az MTA Irodalomtudományi Intézete Gazdasági Hivatalának munkatársa. 1996–1999: az MTA MKI mellékállású gazdasági ügyintézője. 1997 óta az MTA Irodalomtudományi Intézetének gazdasági igazgatója. 2007–2009: a PTE Illyés Gyula Főiskolai Kara Kommunikáció és Munkaerőforrás Szakának hallgatója.

Források: MTA MKI Irattára, 102, 319/1996; 263/1997; 176/1998.

Császár Józsefné

1979–1982: az MTA MKCs takarítója.

Csipkerei Gáborné

1980–1983: az MTA MKCs kézbesítője.

Dankovics Natália (Budapest, 1971)

1991–1997: az ELTE BTK finnugor szakos hallgatója, 1999: ugyanitt elméleti nyelvészet szakos diplomát szerez. 1997-től posztgraduális ösztöndíjas hallgató az ELTE BTK Pszichológiai Doktori Iskolájának Megismeréstudományi Alprogramján. 2000–2005: az MTA MKI titkárságvezetője. 2007: PhD-fokozat (*Elemi személyközi események kauzális sémái a magyar nyelvben*). Jelenleg a Kaposvári Egyetem Csokonai Vitéz Mihály Pedagógiai Kara Gyógypedagógiai Tanszékének tanszékvezetője.

Kutatási területe: a személyközi igék kognitív sémája (a személyközi igék tematikus struktúrája, implicit kauzalitása, a kategorizálás lehetőségei, ezek nyelvelsajátítási és pszicholingvisztikai folyamatai); a jelnyelv-elsajátítás (a jelnyelv szerkezete, a jelnyelv mint a siketek anyanyelve, siketoktatás Magyarországon, alternatív kétnyelvű-kétkultúrás nyelvelsajátítás).

Források: MTA MKI Irattára, 314, 400/2001.

Darkó Gábor (Budapest, 1952)

1985-ig a MOL mellékfoglalkozású dolgozója; 1985-ben az MTA MKCS mellékfoglalkozású takarítója.

Források: MTA MKCS Irattára, 376, 466/1985.

Dávid Ferenc (Budapest, 1940)

1958–1963: az ELTE BTK művészettörténet–magyar nyelv és irodalom szakos hallgatója. 1963: szakdolgozat (*A Csegöldi B. E. mester*). 1966–1967: két szemeszter Herder-ösztöndíjasként a bécsi egyetemen (Universität Wien, Kunsthistorisches Institut). 1963–1985: az OMF tudományos munkatársa 1982-ig Sopronban, majd Budapesten. 1986–2010: az MTA MKCS–MTA MKI I. Régi Magyar Művészeti Osztályának tudományos főmunkatársa; 1991–2000: az MTA MKI Topográfiai Osztályának vezetője. Részt vett *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 3. kötetének munkálataiban (városi építészet 1570–1640 között) és a 9. kötet (tudománytörténet) előkészítésében.

Kutatási területe: a középkori várostörténet, a városi lakóházak története, zsinagógák a középkortól a jelenkorig, barokk kastélyok, a műemlékvédelem története. Jelenleg az Eszterházához kapcsolódó források feldolgozásával foglalkozik és a soproni Szent Mihály-templom belső rekonstrukcióját készíti elő. Az MTA Művészettörténeti Bizottságának tanácskozási jogú tagja.

Kitüntetések: 1999: Ipolyi Arnold-émlékérem, a Soros Alapítvány Fülep Lajos-díja; 2003: Opus Mirabile díj (A fertődi Esterházy kastély történeti helyiségek könyve: funkciók és falburkolatok, *Ars Hungarica*, 30[2002], 2. sz., 237–320); 2004: Scheiber

Sándor-díj; 2009: Magyar Köztársasági Érdemrend lovagkeresztje, 2010: Pro Urbe Sopron díj.

Irodalom: Dávid Ferenc köszöntése a 2004. évi „Scheiber Sándor”-díj alkalmából. (<http://www.hebraisztika.hu/attachments/00000148.pdf>); Dávid Ferenc művészettörténész kapta az idei Pro Urbe elismerést. (<http://www.kisalfold.hu/hirek/davidferencmuveszettorteneszkaptaazideiprourbeelismerest/2196193/>); LÖVEI Pál: Dávid Ferenc, *Műemlékvédelem*, 54(2010), 260–281.

Dékei Krisztina (Budapest, 1967)

1987–1992: az ELTE BTK magyar nyelv és irodalom-művészettörténet szakos hallgatója. Ösztöndíjak: 1994–1995: MTA – Sasakawa Alapítvány; 1997–1999: Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíj. 2003–2006: MTA MKI II. Modern Magyar Művészeti Osztályának fiatal kutatói ösztöndíjasa a Fényképtárban. Társszerkesztője az Intézet kiadásában megjelent *Altorjai Sándor* életmű-katalógusnak.

Kutatási területe: kortárs magyar képzőművészet (Losonczy Tamás, Hajas Tibor), különös tekintettel a konceptuális művészetre. Írásai a *Balkonban*, az *Új Művészetben*, a *Műértőben*, az *exindexben*, az *OCTOGONban*, a *Beszélőben*, a *Magyar Narancsban* és az *Amaro Dromban* jelennek meg.

Források: <http://artportal.hu/lexikon/muvtorteneszek/dekeikriszta>

Dénes Zsuzsa (Budapest, 1919–Budapest, 1996)

1977–1992: az MTA MKCS nyugdíjas mellékfoglalkozású gazdasági ügyintézője. *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat szerkesztőségi ügyintézői feladatait látta el a főszerkesztők irányításával. Nyilvántartásba vette a beérkezett munkatanulmányokat, gépelte a kézikönyvek, illetve az egyéb intézeti kiadványok kéziratait. Feladatai közé tartozott munkatársa, Tóthné Mészáros Livia helyettesítése. Kiváló szakmai gyakorlatát mások is igénybe vették, többek között Kassák Lajosné (1914–1986), a Karinthy Márton alapította Hököm Színpad (ma: Karinthy Színház), az MTA Szociológiai Intézete.

Források: MTA MKCS Irattára, 635/1977; 121/1978; 879/1979; 710/1980; 532/1981; 40, 130, 199, 748/1982; 490, 517/1983; 80, 297, 877/1984; 55, 745, 996/1985; 309/1986; 265, 943/1987; 514, 781/1988; 97, 577, 858/1989.

Irodalom: KERNY Terézia: In memoriam Dénes Zsuzsa (1919–1996), *Ars Hungarica*, 24(1996), 2. sz., 257–258; KARINTHY Márton: *Ördöggyörcs. Utazás Karinthyába*, II, Budapest, Ulpius-Ház, 2003, 398–399.

Dercsényi Balázsne (Békés Edit) (Budapest, 1943)

1986–1990: az egri Ho Si Minh Tanárképző Főiskola könyvtár-pedagógia szakos hallgatója. 1979–2001: a Magyar Iparművészeti Egyetem könyvtárigazgató helyettese. 2001–2009: az MTA MKI könyvtárvezetője.

Források: MTA MKI Irattára, 415, 416/2001.

Domonkos Endre (Budapest, 1925–Budapest, 1991)

1952–1985 között a FÖMTERV műszaki fényképésze. 1956: a Magyar Fotóművészek Szövetségének tagja; 1958: a MADOME tagja; 1963–1969: az MDK, 1969–1971: az MTA MKCS fényképésze. Elsősorban műtárgyfotósként tartják számon. Több egyéni és csoportos kiállítása volt.

Kitüntetések: 1961: Keszthelyi Georgikon-kiállítás 1. díj; 1964: AFIAP; 1981: a Szép Magyar Könyv pályázaton a Magyar Fotóművészek Szövetségének díja.

Irodalom: KMML (1999), I, 489–490 (korábbi irodalommal).

Ébli Gábor (Budapest, 1970)

1991–1996: az ELTE BTK esztétika szakos hallgatója. 2001: PhD-fokozat, esztétika (*The Maturity of Museums Respecting the Specificity of Implementing Art*). 2002–2005: az MTA MKI II. Modern Művészeti Osztályának fiatal kutatói ösztöndíjasa az Adattárban. 2002–2005: Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikusi ösztöndíj. 2004 óta tanít a MOME-n, 2008 óta az intézmény Elméleti Intézetének egyetemi docense, a MOME Doktori Iskolájának oktatója. Az MTA II. Filozófiai és Történnettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Szakterülete: esztétika, művészetelmélet. Fő kutatási területek: múzeumügy (*Az antropologizált múzeum. Közgyűjtemények átalakulása az ezredfordulón*, Budapest, Typotex, 2005; *Hogyan alapítsunk múzeumot?*, Budapest, Vince, 2011), műgyűjtés-történet, kortárs művészet.

Forrás: http://www.doktori.hu/index.php?menuid=192&sz_ID=5985

Egri Lászlóné, dr. (Bándy Ilona) (Újpest, 1922–Budapest, 2009)

1989–2001: az MTA MKCS–MTA MKI könyvtári ügyintézője. Munkaköre katalogizálás és a nemzetközi cserekapcsolatok intézése.

Források: MTA MKCS Irattára, 672, 887/1989; 73, 102/2001.

Egyed Alice (Budapest, 1950)

1968–1969: a Fővárosi IKV ügyintézője; 1969–1974: az MTA Reprográfiai Osztályának könyvtárosa. 1970–1973: KMK középfokú könyvtárosképző tanfolyam. 1974–1975: a Gondolat Kiadó könyvtárosa. 1975–1982: az MTA MKCS Könyvtárának vezetője, közben az ELTE BTK tibeti szakos hallgatója. 1982–1987: a Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Múzeum munkatársa, közben mongol tanulmányúton vett részt. Kutatási eredményeit *The Eighty-Four Siddhas; a Tibetan Blockprint from Mongolia* (Budapest, Akadémiai, 1984) című könyvében publikálta. 1987: Soros-ösztöndíj (Washington). 2000: PhD fokozat (*Theory and Practice of Music in a Tibetan Buddhist Monastic Tradition. University of Washington*). Jelenleg Washingtonban él.

Entz Géza Antal (Kolozsvár [Cluj-Napoca, RO], 1949)

1967–1968: raktáros az ELTE Egyetemi Könyvtárban. 1968–1973: az ELTE BTK történelem-angol nyelv és irodalom, majd művészettörténet-történelem szakos hallgatója. 1973–1990: az MTA MKCS I. Régi Magyar Művészeti és III. Dokumentációs Osztályának

munkatársa. 1973–1975: tudományos ösztöndíjas gyakornok a Levéltári Regesztá- és a Pecsétmásolat Gyűjteményben; 1975–1979: tudományos ügyintéző az I. és a III. Osztályon a Levéltári Regesztagyűjteményben. 1976: egyetemi doktori cím (*A kolozsvári Szent Mihály-templom helye a magyarországi építészetben*). 1976–1977: a BME műemléki szakmérnöki képzésének hallgatója. 1979: tudományos munkatárs. 1983–1990: a Topográfiai Csoport vezetője. 1986–1990: az igazgatótanács tagja, tűzrendészeti felelős. Részt vett a Mohács előtti oklevélregeszták rendszerezésében, *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 2. kötetének munkálataiban (tanulmány, képszerkesztés), Balogh Jolán *Varadinum – Várad vára* (Budapest, Akadémiai, 1982 [Művészettörténeti Füzetek, 13/1–2]) című művének szerkesztésében, 1983-tól Fejér és Esztergom-Komárom megye műemlékeinek felmérésében. 1989–1990: a Minisztertanács Hivatalának másodállású munkatársa; 1990–1994: politikai, majd címzetes államtitkár Antall József és Boross Péter kormányában. 1992–1994: a Határon Túli Magyarok Hivatalának elnöke. 1992 óta a Pro Professione Alapítvány elnöke; 1998–2000: az OMVH elnöke. 1998: egyik szerzője és társszerkesztője a *Fejér megye művészeti emlékei* című középtopográfiának. 2000–2002: a Külföldi Magyar Intézetek főigazgatója. 2009: egyik szerzője és főszerkesztője a *Magyarország Műemlékei* sorozat első, *Székesfehérvár* kötetének. 2010 óta a Nemzeti Erőforrás Minisztérium kultúráért felelős államtitkárának politikai főtanácsadója. *Kutatási területe*: középkori erdélyi építészet, műemlékvédelem, műemléki topográfia. *Források*: <http://www.telekialapitvany.hu/#>; <http://pro-professione.hu/kuratorium-felugyelo-bizottsag>

Faludy Judit (Budapest, 1968)

1988–1993: az ELTE BTK művészettörténet–francia nyelv és irodalom szakos hallgatója. 1994: a Gouvernement Français ösztöndíjasa, Sorbonne, Paris IV (M. S. Lemoine). 1993–1997: a francia nyelv és irodalom tanára a Károlyi Mihály Közgazdasági és Külkereskedelmi Szakközépiskolában és Gimnáziumban. 1996–1998: gyűjteménykezelő a Magyar Zsidó Múzeum és Levéltárban. 1997-től művészettörténet tanár a Wesley János Lelkészképző Főiskolán. 1999–2000: az Enciklopédia Kiadó szerkesztője (*Kortárs Magyar Képzőművészeti Lexikon*). 1999–2001: a Budapest Art Expo Alapítvány kuratóriumi tagja. 2001: PhD-fokozat (*Határfestészet, James Ensor 1880–1892 közötti periódusának értelmezése, ikonográfiai és mélylélektani megközelítésben*). 2002: kurátor az Ernst Múzeumban; 2003–2006: az MTA MKI fiatal kutatói ösztöndíjasa, 2006 óta tudományos munkatársa. 2009 óta az MTA Pszichiátriai Gyűjteményének vezetője. 2009 óta *Acta Historiae Artium* szerkesztőségi titkára, a *RIHA Journal* online magyarországi szerkesztője. 2000–2002, –2009: a Farkas István Alapítvány titkára, kuratóriumi tagja; 2009 óta elnöke. A Budapest Art Expo Friss egyik szervezője; az IKT, AICA és az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztálya köztestületének tagja.

Részt vett a *Diaszpóra (és) művészet* kiállítás rendezésében (Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár, 1997), és konferenciát szervezett a témában. Fontosabb kiállításrendezései:

2002: *Niki de Saint Phalle* (Ernst Múzeum); 2004: *A Szöllősi-Nagy-Nemes gyűjtemény* (MűvészetMalom, Szentendre). Magyar és francia nyelven publikál, a művészettörténet és a pszichológia érintkezési pontjain.

Források: [DOC] Curriculum Vitae;

(http://artportal.hu/lexikon/muvtorteneszek/faludy_judit)

Irodalom: KMMML (1999), I, 566–567.

Farkas Márta

1987–1988: az MTA MKCS takarítója.

Források: MTA MKI Irattára, 944/1987; 72/1988.

Farkas Tibor

1987–1988: az MTA MKCS takarítója.

Források: MTA MKI Irattára, 879/1987; 709/1988.

Fehér Istvánné

1993–1995: az MTA MKI ügyintézője.

Ferkai András (Budapest, 1953)

1972–1977: a BME Építészmérnöki Karának, 1982–1984: a BME Mérnöktovábbképző Mesteriskolájának hallgatója. 1977–1982: a Középülettervező Vállalat, 1982–1986: az Általános Épülettervező Vállalat építész-tervezője. 1986–1988: a *Magyar Építészet* szerkesztője. 1988–1989: kutatás a Soros Alapítvány ösztöndíjával. 1989–1990: az MTA MKCS szerződéses munkatársa. Munkaköri feladata Buda két világháború közötti építészeti emlékei kataszterének és topográfiai címszavainak elkészítése, az ezzel kapcsolatos tervtári fotódokumentáció összegyűjtése. E munka eredményeként jelent meg a *Buda építészete a két világháború között – művészeti emlékek* (Budapest, MTA MKI–Vince, 1995) című topográfia. 1990–1993: a Magyar Iparművészeti Főiskola Szakelméleti Kutatócsoportjának vezetője, majd a főiskola tanára. 2005 óta egyetemi tanár, 2005–2008 között az Elméleti Intézet igazgatója, jelenleg a Design- és Művészettörténet Tanszék vezetője, a Design- és Művészetelmélet szak szakfelelőse. 1998: a Canadian Centre for Architecture vendégkutatója Montrealban; 2000–2003: Széchenyi professzori ösztöndíjas. 1995: a műszaki tudományok kandidátusa; 1996: PhD-fokozat (BME). Tagja az Építész Kamarának, az MTA Építészettörténeti és Elméleti Bizottságának, a fővárosi és a műemlékes tervtanácsnak, valamint az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztálya köztestületének. 1996–2002: a DOCOMOMO (International Register) és mai napig e szervezet magyar szekciójának tagja. Részt vett az NKA Építészeti Kollégiumának munkájában, s jelenleg tagja a MAB Művészeti Bizottságának.

Kutatási területe: a 20. századi és a kortárs magyar, valamint a közép-kelet-európai építészet, különösen a két világháború közötti időszakban és 1945 után, továbbá a hazai környezetkultúra és a lakóház/lakótelep-építés témája. Építészettörténeti

előadásokat tartott számos hazai és külföldi egyetemen és főiskolán, nemzetközi konferenciák rendszeres résztvevője. Több mint 80 tanulmány, cikk, katalógusszöveg és interjú szerzője.

Kitüntetések: 1999: Soros művészeti díj; 2002: Ybl Miklós-díj; 2007: Németh Lajos-díj.

Földes Mária (Budapest, 1955)

1977–1982: az ELTE BTK művészettörténet szakos hallgatója. 1982: szakdolgozat (*A századforduló épületdíszítő művészete Budapesten*). 1981 óta az MNG muzeológusa, majd főmuzeológusa. 1989–1992: az MTA MKCS mellékfoglalkozású tudományos ügyintézője az Adattárban. Feladata a kutatószolgálat ellátása, a Bán Béla-, Kövesházi Kalmár Elza-, Bálint Endre-, Szegi Pál-levelezés előrendezése, leltározása, katalógizálása, valamint részt vett az Adattár 2000-ben megjelent fondjegyzékének munkálataiban. Jelenleg az MNG humánpolitikai referense.

Kutatási területe: 20. század eleji képzőművészet.

Füriné Szekeres Nóra (Székesfehérvár, 1964)

1984–1987: a zalaegerszegi Pénzügyi és Számviteli Főiskola hallgatója. Diplomájának megszerzése után (1992): adótanácsadói tanfolyam és mérlegképes könyvelői képzés. 2001. június 15. óta az MTA MKI gazdasági vezetője.

Forrás: MTA MKI Irattára, 465/2001

Galavics Géza (Győr, 1940)

1957–1963: az ELTE BTK művészettörténet-történelem szakos hallgatója. 1963–1970: az MNM Történelmi Képcsarnokának munkatársa. 1968: egyetemi doktori cím (*Megrendelő, művész és közönség egy XVIII. századvégi műalkotás körül*). 1970–1986: az MTA MKCS–MTA MKI I. Régi Művészeti Osztályának tudományos munkatársa; 1973 óta az *Ars Hungarica* szerkesztőbizottsági tagja. 1986 óta főmunkatárs. 1987: a művészettörténet-tudomány kandidátusa, 1990-ben átminősítve akadémiai doktori fokozattá (*Kössünk kardot az pogány ellen [Török háborúk és képzőművészet]*). 1981–1982: MTA tudáspolitikai és kutatásszervezési tanfolyam. 1987–2010: I. Régi Magyar Művészeti Osztály vezetője, a Fényképtár tanácsadója. Folyamatosan részt vett *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 3., 4. és 5. köteteinek munkálataiban. 1980: a *Művészet Magyarországon 1780–1730* című kiállítás (MNG) egyik rendezője és katalógusának társszerkesztője. Az MTA MKCS közalkalmazott szakszervezeti vezetőjeként számos tanulmányi kirándulás szervezője. 1994–2000: az MTA közgyűlésének doktori képviselője. 1994–2010: az MTA MKI tudományos tanácsadója. 1999–2010: kutatóprofesszor. 2001: az MTA levelező tagja, majd a Gyűjteményi Tanács résztvevője. Tagja az MRMT-nek (választmányi tag), az ELTE BTK Habilitációs Bizottságának, valamint az MTA Művészettörténeti Bizottságának, ahol 1991–1999 és 2002–2008 között elnökként (a köztes időszakban alelnökként) működött; jelenleg ismét alelnök.

Kutatási területe: a magyarországi reneszánsz, barokk és klasszicista művészet, főúri mecénatúra, a törökellenes küzdelmek művészete, magyarországi kertművészet.

Kitüntetések: 1989: Akadémiai Díj; 1999: Ránki György-díj; 1984: Pasteiner Gyula-émlékérem; 1998: Ipolyi Arnold-émlékérem; 2007: Magyar Köztársasági Érdemrend lovagkeresztje.

Források: MTA MKI Irattára, 61/1994; [http://hu.wikipedia.org/wiki/](http://hu.wikipedia.org/wiki/GalavicsG%C3%A9za)

GalavicsG%C3%A9za

Irodalom: Az MTA új levelező tagjai. Galavics Géza [és mások válaszai a *Magyar Tudomány* Szerkesztősége körkérdéseire], *Magyar Tudomány*, 47(2002), 1. sz., 112–120; GLATZ Ferenc (főszerk.): *A Magyar Tudományos Akadémia tagjai 1825–2002*, I. (A–H), Budapest, MTA Társadalomkutató Központ, 2003, 390–391; *MTI Ki Kicsoda 2009*, Budapest, Magyar Távirati Iroda Zrt., 2008, 359; SINKÓ (2009), 109, 118; BEKE László: Galavics Géza köszöntése (Szakmai méltatás helyett, érzelmeket leplezve), in *„Ez világ, mint egy kert ...” Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*, szerk. BUBRYÁK Orsolya, Budapest, MTA MKI–Gondolat, 2010, 11–13; Interjú Dr. Galavics Géza művészettörténésszel, a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagjával. Az interjút készítette HARANGI Anna, *Műemlékvédelem*, 54(2010), 6. sz., 418–414.

Gátas Judit (Budapest, 1971)

Az ELTE BTK német nyelv és irodalom szakán szerzett diplomát. 2000. szeptember 15–2001. május 11.: az MTA MKI titkársági asszisztense. Jelenleg a *Magyar Kurír* katolikus hírportál szerkesztője. Gunnar RIEBS *XXIII. János. Kortársak emlékeznek a zsinat pápájára* (Budapest, Új Ember, 2008) című könyvének egyik fordítója.

Források: MTA MKI Irattára, 319/2000; 106/2001.

Gazdag Orsolya (Budapest, 1985)

2001-ben az MTA MKI Magyar Művészek Lexikona Gyűjtemény kisegítő munkatársa. Feladata cédulázás, rendezés.

Forrás: MTA MKI Irattára, 318/2001.

Geller Katalin (Ruzsa Györgyné) (Budapest, 1946)

1965: tudományos segéderő az MDK-ban. 1966–1971: az ELTE BTK magyar/francia nyelv és irodalom-művészettörténet szakos hallgatója. 1971–1977: az MTA MKCS II. Újkori Magyar Művészeti Osztályának tudományos ügyintézője. Részt vett *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 6. kötetének írásában és szervezési munkáiban. 1976: egyetemi doktori cím (*Nagy Sándor gödöllői festő és iparművész munkássága*). 1975–1990: a III. Dokumentációs Osztályon a Fényképtár munkatársa. 1977–1996: az MTA MKCS–MTA MKI tudományos munkatársa. 1991–2000: a Magyar Művészek Lexikona Gyűjtemény munkatársa. 1996: a művészettörténet-tudomány kandidátusa (*Szeccszíós illusztráció és könyvművészet Magyarországon [1890–1920]*), ezt követően az MTA MKI főmunkatársa. 2005 óta az Intézet sajtómunka és nemzetközi kapcsolatainak felelőse, az intézeti eseménytár összeállítója. Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: a 19–20. századi magyar és francia művészet, különös tekintettel a romantika, a szimbolizmus és a szecesszió korára. Számos monográfia, tanulmány és cikk szerzője (Zichy Mihály, Pierre Bonnard, Nagy Sándor, a gödöllői művésztelep, grafika és könyvillusztráció a századfordulón, a magyar szecesszió története). Több kiállítást rendezett századfordulós és kortárs művészeti témákban, valamint 19. századi metszeteket mutatott be Budapesten, Berlinben, Párizsban és Rómában. Rendszeresen részt vesz nemzetközi és hazai konferenciákon. Előadásokat tartott a bonni egyetemen, a párizsi Sorbonne-on és Nancyban. 2001-ben megrendezte a Gödöllői Művésztelep centenáriumi kiállítását, és megszerkesztette katalógusát. Részt vett az *Angol-magyar kapcsolatok a 19–20. század fordulóján* című, angol-skót-magyar kutatókkal végzett kutatásban és a kapcsolódó tanulmánykötet kiadásában. Budapesti, párizsi, római, goriziai és berlini kiállításokat szervezett a Közép-európai Kulturális Intézettel. Tagja a Zichy Mihály Alapítványnak, a Lesznai Anna Társaságnak és az *Európai Utas* kuratóriumának. A Magyar Szecessziós Társaság elnöke. Jelenleg a japonizmus hazai megjelenését és az *art deco* történetét kutatja. *Forrás:* MTA MKI Irattára, 71/1994.

Gimesi Judit (Simon Róbertné) (Budapest, 1960)

1981–1983: az MTA MKCS helyettes ügyviteli munkatársa a II. Újkori Magyar Művészeti Osztályon. Feladata adminisztratív ügyintézés, gépelési munkák ellátása, valamint az Adattár gyűjteményeinek rendszerezése. Jelenleg a Fordítói és Tolmács Közösség egyéni fordítója.

Forrás: <http://www.fordit.hu/fordito/Gimesi-Judit/>

Gosztonyi Ferenc (Szombathely, 1974)

1993–2000: az ELTE BTK művészettörténet-magyar nyelv és irodalom szakos hallgatója. Diplomák: művészettörténész (1999), magyar nyelv és irodalom szakos előadó (2000). Művészettörténeti szakdolgozata: *A „helyes” művészettörténeti álláspont kérdése Pasteiner Gyula írásaiban*. 1999–2002: az MTA MKI II. Modern Művészeti Osztályának fiatal kutatói ösztöndíjasa az Adattárban. 2000–2002: az *Ars Hungarica* segédszerkesztője. 2002–2006: az MNG muzeológusa, főszerkesztője. 2006–2009: az SZM 19. és 20. századi gyűjteményének muzeológusa, majd főmuzeológusa. 2009: PhD-fokozat (*A magyar művészettörténet-írás története [1875–1918]: A „Pasteiner-tanszék”*). 2009 óta az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetének adjunktusa. Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: a 19–20. századi művészet és a művészettörténet-írás tudománytörténete. Számos kiállítási katalógus szerkesztője.

Kitüntetések: 2001: Opus Mirabile díj, 2. helyezés (A „helyes” művészettörténeti álláspont kérdése Pasteiner Gyula írásaiban, *Ars Hungarica*, 27[1999], 2. sz., 309–351); 2006: Pasteiner Gyula-emlékérem; 2011: Opus Mirabile díj, 2. helyezés (A szimbolista Fülep [I]. A „primitív” Cézanne-tól a *Magyar művészetig*, in BARDOLY István–JURECSKÓ László–SÜMEGI György [szerk.]: *„A feledés árja alól új földeket hódítok vissza”*).

Írások Tímár Árpád tiszteletére, Budapest, MTA MKI–MissionArt Galéria, 2009, 64–80).

Forrás: MTA MKI Irattára, 238/1999.

Gulyás Borbála (Budapest, 1978)

1997–1999: a JPTE BTK magyar nyelv és irodalom–művészettudomány (4 félév) szakos hallgatója; 2003: szakdolgozat (*Kép és szöveg viszonya Wathay Ferenc Énekeskönyvében*). 2001–2005: az ELTE BTK művészettörténet szakos hallgatója. 2006: szakdolgozat (*Hungarus ut calamo Zeuxis sic Belgicus arte – Bocskay György és Georg Hoefnagel két Írásmintakönyve*). 2003–2009: az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolája Magyar Reneszánsz Programjának (Centre des Hautes Études de la renaissance – CHER) PhD–hallgatója. 2009 óta az MTA MKI I. Régi Magyar Művészeti Osztályának fiatal kutatói ösztöndíjasa az Adattárban és a Fényképtárban. Gerevich Tibor (1882–1954) és Gerevich László (1911–1997) fényképhagyatékát dolgozza fel. A 2010-ben alakult Gyűjteménytörténeti és a Tudománytörténeti intézeti projekt tagja. 2010: az Osztrák–Magyar Akció Alapítvány ösztöndíja (Universität Wien), MTA – Isabel és Alfred Bader Művészettörténeti Kutatási Támogatás; 2011: Osztrák–Magyar Akció Alapítvány Ernst Mach-ösztöndíja (Wien).

Kutatási területe: magyar és egyetemes kora újkori művészet, könyvdíszítés, kalligráfia, uralkodói és főúri reprezentáció, gyűjteménytörténet, udvari ünnepek. Jelenleg az ELTE BTK Művészettörténet-tudományi Doktori Iskolájának hallgatójaként Bocskay György (†1575) Bécsben működő kalligráfus tevékenységét feldolgozó doktori disszertációján (*Egy „magyar Zeuxis” Bécsben. Bocskay György kalligráfus [1510 k.–1575] tevékenysége*) dolgozik.

Forrás: <http://magyar-irodalom.elte.hu/cher/index/phd/gba.html>

Hajdú Éva

1970–1975: az MTA MKCS könyvtárosa.

Hanke Lajos

1972–1975: az MTA MKCS kézbesítője.

Harangozó Mihályné

1994–1995: az MTA MKI takarítója.

Források: MTA MKCS Irattára, 135, 262/1994.

Hárshegyi Mária

1973-ban az MTA MKCS adminisztratív ügyviteli dolgozója a Titkárságon.

Hauser Arnold (Temesvár [Timișoara, RO], 1892–Budapest, 1978)

1910–1915: a PPT bölcséleti fakultásának filozófia–német/francia nyelv és irodalom szakos hallgatója. Tagja a Vasárnapi Körnek, a magyar szellemi megújulás egyik legjelentősebb társaságának. 1918: egyetemi doktorátus (*Az esztétikai rendszerezés prob-*

Lémája). 1919: a Tanácsköztársaság közoktatási népbiztosságának előadója. 1921–1924: Berlin, Friedrich-Wilhelms-Universität (Adolph Goldschmidt művészettörténeti és Ernst Troeltsch szociológiai előadásainak hallgatója). 1924–1938: Bécs; 1938–1977: London. 1951–1957: az Universität Leeds tanára és lektora; 1957–1959: az Universität Brandeis (USA), 1959–1962: a Hornsey College of Art (London), 1963–1965: a State University Ohio (USA) vendégprofesszora. 1977 nyarán visszatért Magyarországra, majd hamarosan az MTA tagjai sorába választotta. 1977–1978: az MTA MKCS tudományos főmunkatársa.

Korai, Heinrich Wölfflint követő stílustörténeti stúdiumai után a művészettörténet szociológiai vonatkozásait kutatta. Ebben a szellemben írta a *Sozialgeschichte der Kunst und der Literatur* (München, 1951) című korszakalkotó művét. Nagy hatást gyakorolt a manierizmusról szóló könyve (*Der Manierismus* [München, 1964]) is, amely az utóbbi évek hazai irodalomtörténet-írásában éles viták keresztüzébe került. *Irodalom*: Alberto TENENTI: Hauser, Arnold: Art, histoire sociale et méthode sociologique, *Annales. Economies, Sociétés, civilisations*, 12(1957), no. 3, 474–481; Zoltán HALÁSZ: In Arnold Hauser's workshop, *The New Hungarian Quarterly*, 16(1975), no. 58, 90–96; Ekkehard MAI: Kunst, Kunstwissenschaft und Soziologie. Zur Theorie und Methodendiskussion in Arnold Hausers „Soziologie der Kunst“, *Das Kunstwerk*, 1(1976), 3–10; Jürgen SCHARFSCHWERT: Arnold Hauser, in *Klassiker der Kunstsoziologie*, hrsg. Alphons SILBERMANN, München, Beck, 1979, 200–222; Klaus-Jürgen LEBUS: Zum Kunstkonzept Arnold Hausers, *Weimarer Beiträge*, 36(1990), no. 6, 210–228; Ács Pál-SZÉKELY Júlia: Kovács Sándor Iván és a manierizmus, *Irodalomtörténet*, 87(2006), 4. sz., 515–522; Ács Pál: A késő reneszánsz megkésett pillérei: sztoicizmus és manierizmus az irodalomban, in *Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*, szerk. MIKÓ Árpád–VERŐ Mária, Budapest, MNG, 2008, 45–46.

Havasi Krisztina (Kijev [U], 1980)

1998–2004: az ELTE BTK művészettörténet-középkori régészet szakos hallgatója. 2004: szakdolgozat (*A középkori egri székesegyház emlékei a XII–XIII. század fordulójáról*). 2005–2008: az ELTE BTK Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola ösztöndíjasa. 2008 óta az MTA MKI fiatal kutatói ösztöndíjasa a Fényképtárban. Hosszabb külföldi ösztöndíjas kutatómunkák Münchenben (Zentralinstitut für Kunstgeschichte), illetve Bécsben (Institut für Kunstgeschichte).

Kutatási területe: a középkor, ezen belül is a 11–13. század művészete, különös tekintettel az Árpád-kori építészet, épületplasztika, kőfaragványok kérdéseire. Fontosabbak: Eger, középkori székesegyház; Eger környéki román kori emlékek; Óbuda, királyi palota; Esztergom; Buda (Nagyboldogasszony-templom); Sárovarmonostor. Ezeken keresztül a magyarországi lapidáriumi 19–20. századi gyűjteménytörténeti, valamint az Árpád-kori művészet kutatásának tudománytörténeti kérdéseit érintő munkák. Bogyay Tamás hagyatékának, valamint művészettörténészekkel folytatott levelezésének (Csemegi József, Dercsényi Dezső, Entz Géza) tudományos feldolgozása.

Kitüntetés: 2008: Opus Mirabile díj (A pilisszentkereszti apátság töredékei Esztergomban, *Művészettörténeti Értesítő*, 57[2008], 189–232).

Hegede Béla (Kispest, 1935)

Az MTA Központi Kémiai Kutatóintézetének főfoglalkozású műszaki ügyintézője 1972–1991: az MTA MKCS III. Dokumentációs Osztályának megbízásos szerződésben álló, kutatási segéderői besorolású mellékfoglalkozású fényképésze.

Források: MTA MKCS Irattára, 365/1972; 9/1973; 320, 561/1974; 57/1975, 205/1976; 56/1977; 35/1978; 13/1979; 534/1981; 43/1982; 394, 878/1984; 13, 746, 994/1985; 310/1986; 268, 945/1987; 814/1988.

Hegy Gábor (Budapest, 1952–Budapest, 1992)

1973: fényképészeti szakvizsga. 1976: az MTA MKCS fényképésze. 1980–1992: a Magyar Fotózövetség tagja. 1987 óta szabadfoglalkozású fényképész. Számos egyéni és csoportos kiállításon szerepelt. Végigjárta Magyarország templomait, s fényképfelvételeit az általa alapított Hegyi és Társa Kiadóban készült albumokban jelentette meg, melyekben az MTA MKI munkatársai (Kerny Terézia, Marosi Ernő) is közreműködtek. *Irodalom:* KMMML (2000), II, 100 (KINCSES Károly).

Hegy Lóránd (Budapest, 1954)

1972–1975: az ELTE BTK történelem–népművelés, 1974–1977: művészettörténet–esztétika szakos hallgatója. 1977–1979: az MTA MKCS II. Modern Művészeti Osztályának ösztöndíjas gyakornoka; 1979–1982: szerződéses tudományos segédmunkatársa; 1982–1989: tudományos munkatársa. 1982: egyetemi doktori cím (*Korniss Dezső életműve*). 1982: az MTA Vizuális Kultúra Kutató Bizottságának tagja. A III. Dokumentációs Osztályon, az Adattárban a nem eredeti iratanyagot (MDK–C–III.) rendezte, az *Ars Hungarica* technikai munkatársa; 1984: szemináriumot tartott a BME építész hallgatóinak; 1987–1989: az *Ars Hungarica* „Szemle” rovatának szerkesztője. Részt vett *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 8. kötetének munkálataiban. 1989: a Magyar Iparművészeti Főiskola adjunktusa. 1989–1990: a Műcsarnok Nemzetközi Osztályának vezetője. 1990–2001: a bécsi Modern Művészetek Múzeuma/Ludwig Alapítvány (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien) igazgatója. 2002–2006: a nápolyi Palazzo Arte Napoli vezetője. 2003 óta a Saint-Étienne-i Musée d'Art Modern igazgatója, mellette tematikus kiállításokat rendez más európai városok múzeumaival, kortárs művészeivel közösen.

Kutatási területe: az 1945 utáni századi magyar (El Kazovszkij, Korniss Dezső, Nádler István, Záborszky Gábor) és egyetemes művészet története, elmélete, a modern műalkotások interpretációja.

Kitüntetések: 1982: Kassák-díj (Párizs), 1991: Munkácsy-díj; 1998: a Francia Irodalom és Művészet Rendjének lovagja; 1999: az Olasz Kultúra Szolgálatának Érdemrendje; 2000: a Spanyol Kultúra Szolgálatának Királyi Érdemrendje; 2007: a Magyar Köztársasági Érdemrend tisztikeresztje; 2009: Francia Becsületrend (Ordre national de la Légion d'Honneur). *Irodalom:* KMMML (2000), II, 102.

Hensz(e)lmann Lilla (Végvári Lajosné, utóbb Csorba Gézáné) (Budapest, 1921–Budapest, 2008)

Jaschik Álmos magániskolájának elvégzése után 1945–1951: a PPT–ELTE BTK művészettörténet–középkori régészet–muzeológia szakos hallgatója. 1948–1949: a Magyar Bábjátékosok Országos Szövetségének művészeti vezetője. 1949–1950: az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum Kerámia Osztályának gyakornoka. 1951: szakdolgozat (*Nemzeti kerámiánk kialakulása [Történeti vázlat]*). 1952–1955: az SZM Régi Szobor Gyűjteményének muzeológusa. 1958–1969: az MDK muzeológusa, ahol feladata az akkor még csupán cédulák formájában létező Pecsétmásolat Gyűjtemény kezelése volt. 1969–1981: az MTA MKCS I. Régi Magyar Művészeti és III. Dokumentációs Osztályának tudományos munkatársa a Levéltári Regesztagyűjteményben, valamint a Pecsétmásolat Gyűjtemény vezetője. Az irányítása alatti gyűjteményt szisztematikusan fejlesztette a MOL munkatársai és restaurátorai bevonásával. Szerkesztette az MDK, majd az MTA MKCS forráskiadványait (*DAP I, U et C I–IV, ACP I–VII*); részt vett *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 2. kötetének munkálataiban (fényképjegyzék készítése).

Kutatási területe: az 1950-es években elsősorban Fadrusz János és Stróbl Alajos szobrászatával foglalkozott, később állandó kutatási tervei között szerepelt a Mohács előtti pecsétek feldolgozása és a 14–16. századi magyarországi síremlékek korpuszának összeállítása.

Források: MTA MKCS Irattára, 589/1979; MTA MKI Adattára, MDK iratok, 405/1959.

Irodalom: TIMÁR Árpád: *Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet*, Budapest, MTA, 2000, 5–6 (A Magyar Tudományos Akadémia kutatóintézetei).

Hetényi Ágnes (Budapest, 1950)

1968–1973: az ELTE BTK magyar/olasz nyelv és irodalom, majd művészettörténet-olasz nyelv és irodalom szakos hallgatója. 1973: szakdolgozat (*A római Palazzo Falconieri. [Borromini és a palota]*). 1974–1975: az MTA MKCS I. Régi Magyar Művészeti és III. Dokumentációs Osztályának tudományos segédmunkatársa a Fényképtárban; 1975–1977: központi ösztöndíjas tudományos gyakornok; 1980–1988: tudományos munkatárs, 1988: a Magyar Művészek Lexikona Gyűjtemény vezetője, a nemzetközi kapcsolatok intézője. Részt vett *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 3. kötetének adatgyűjtésében, bibliográfiai és képanyaga összeállításában. Az MSZMP intézeti alapszervezetének párttitkárhelyettese. Munkája mellett az MSZMP KB Külügyi Osztályán tolmácsolási feladatokat látott el. 1988 óta az Olasz Külkereskedelmi Intézet Irodájának munkatársa.

Kutatási területe: olasz barokk építészméletek hatása a magyar barokkra, a jezsuita rend magyarországi építészeti tevékenysége és a modern magyar szobrászat (Vigh Tamás).

Hornyik Sándor (Miskolc, 1972)

1990–1993: az ELTE TTK geológia szakos, 1993–1998: az ELTE BTK esztétika–művészettörténet szakos hallgatója. 2000–2001: az MTA MKI II. Modern Művészeti Osztályá-

nak munkatársa az Adattárban, majd a Magyar Művészek Lexikona Gyűjteményben. 2001–2004: fiatal kutatói ösztöndíjas; 2004 óta a Magyar Művészek Lexikona Gyűjtemény vezetője. 2005: PhD-fokozat a modern természettudomány és az avantgárd képzőművészet kapcsolatáról (*Az avantgárd művészet és modern természettudomány 1945 után*). 2005–2008: a „Vizuális kultúra” rovat szerkesztése a *Magyar Építőművészet* című folyóirat számára. 2010 óta az ICA-D kurátori testületének tagja. Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: a magyar neoavantgárd története; kortárs képzőművészet és vizuális kultúra; a művészettörténet tudománytörténete és a vizualitás elméletei. Jelenleg a vizuális kultúra tudományáról szóló kötetén dolgozik, és a *Hosszú hatvanas* évek kutatási projekten belül a szürrealizmus és a realizmus magyarországi recepcióját kutatja.

Kitüntetés: 2010: Németh Lajos-díj.

Források: MTA MKI Irattára, 345/1999; 320/2000; 412/2001.

Horváth Károlyné (Megyesi Ilona) (Erzsébetfalva, 1922 – Budapest, 2010)

Alagon (Pest-Pilis-Solt-Kiskun vármegye) járt elemi iskolába, a Pesterzsébeti Leánygimnáziumban érettségizett. 1940-től dolgozott; tisztviselő, a Tankönyvkiadó titkárnője (1951–1954, 1961–1979). 1979: nyugállományba vonult; 1979–1982: az MTA MKCS III., Dokumentációs Osztályán volt kutatási segéderő, Bod Lászlóné Bobrovsky Ida osztályvezetőtől főként az Adattárban kapott cédulázási-gépelési feladatokat, de a fényképtári leltárkönyvön is dolgozott.

Kitüntetések: 1965: Kiváló Dolgozó; 1972: Oktatási–kulturális Miniszteri Dicséret.

(Dr. Horváth Károly)

Horváthné dr. Ács Katalin (Budapest, 1953)

1968–1972: elvégzi a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola kerámia szakát. 1972–1973: az MTA Automatizálási Kutatóintézetben, majd annak utódában, az MTA Számítástechnikai és Automatizálási Kutatóintézetben (SZTAKI) titkárnő. 1973 óta az MTA MKCS, majd az MTA MKI munkatársa. 1973–1983: az MTA MKCS adminisztratív-üzleti dolgozója; 1983–1991: műszaki-tudományos-gazdasági ügyintézői besorolásban titkárságvezető. Munkája mellett szerzi meg az ELTE BTK magyar nyelv- és irodalomtanári és népművelő diplomáját; 1982: szakdolgozat készítése (*A Szocialista Képzőművészek Csoportja népművelési programja*) az MTA MKCS Fényképtárában archivált diasorozat alapján; 1977–1983: kulturális, művészettörténeti népszerűsítő előadásokat tart a Tudományos Ismeretterjesztő Társulat (TIT) szervezésében, és IBUSZ-idegenvezető; 1984–1986: elvégzi az MSZMP MLEE P. Szűcs Julianna vezetete esztétika szakosítóját, később egy-egy évet hallgat (ELTE) művészettörténeti és (PPKE) műemlék- és műtárgyvédelem-jog órákat is. 1988-tól az ÉSZT (Értelmiségi Szakszervezeti Tömörülés) TUDOSZ (Tudományos Dolgozók Szakszervezete) aktívja, egy ideig elnökségi tag is, 1993–1998: az érdekvédelem munkahelyi szintjén a Közalkalmazotti Tanácsnak is tagja; 1991–2000: tudományos ügyintéző az újonnan létrehozott, Dávid Ferenc vezette Topográfiai, s annak megszűnése után 2010-ig az

I. Régi Magyar Művészeti Osztályon, Galavics Géza vezetésével; 1994–2002: az intézeti kiadványok terjesztésével is foglalkozik. 2011 óta az MTA MKI Magyar Művészek Lexikona Gyűjtemény munkatársa. Társadalmi tevékenység: Magyar Bioetikai Társaság: több cikluson át választmányi, 2010-től tanácsadó testületi tag.

Kitüntetés: 1985: Kiváló Dolgozó.

Források: MTA MKCS Irattára, 655/1983; 659/1983; 4, 348/1984.

Hudák Andrásné (Szombat Erzsébet, Zsóka) (Budapest, 1928–Budapest, 2004–2007?)

1971–1983: az MTA MKCS titkárságvezetője.

Jakab Eszter (Budapest, 1959)

1987-ig a Krisztina Távbeszélő Üzem, 1986–1987: az MTA MKCS takarítója.

Források: MTA MKCS Irattára, 181/1986; 272, 430/1987.

Jékely Zsombor (Budapest, 1970)

1989–1994: ELTE BTK művészettörténet-történelem szakos hallgatója, művészettörténetből diplomázott. 1993–1994: tudományos ösztöndíj. 1994–1995: az MTA MKI I. Régi Magyar Művészeti Osztályának tudományos segédmunkatársa a Fényképtárban. 1995: Department of Medieval Studies, MA, középkortudomány diploma a CEU-n. 1995–1999: Yale University Fellowship, Sterling Prize Fellowship, Graduate School of Yale University. 2003: PhD-fokozat a Yale Universityn (*Art and Patronage in Medieval Hungary – The Frescoes of the Augustinian Church at Siklós*). 2001–2003: Genthon István-ösztöndíjas az SZM-ben; 2003–2006: az SZM Régi Szobor Gyűjteményének muzeológusa. 2003-ban a *Verrocchio Krisztusa* című kamarakiállítás kurátora és katalógusának szerkesztője. 2003–2006: a Luxemburgi Zsigmond Programiroda tagjaként a *Sigismundus Rex et Imperator – Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában* című kiállítás egyik kurátora, katalógusának társszerkesztője. 2006–2008: az IPM tudományos titkára, majd a kiállításszervezési főosztály vezetője. 2008: a „Reneszánsz Év” kiállításainak projektmenedzsere, a *Beatrix hozománya* című kiállítás egyik szervezője. 2010. január–május: Mellon-ösztöndíj (Villa i Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Firenze). 2010 októberétől az IPM gyűjteményi főigazgató-helyettese. Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: középkori falfestészet, miniaturafestészet, ikonográfia. Szerkeszti az *Art in Medieval Hungary* internetes honlapot (<http://home.hu.inter.net/~jekely/>).

Kitüntetések: 2007: Zádor Anna-díj, Opus Mirabile díj (*Sigismundus Rex et Imperator* című kiállítás és katalógus).

Forrás: MTA MKI Irattára, 391/1994.

Jernyei Kiss János (Kecskemét, 1970)

1989–1994: az ELTE BTK művészettörténet szakos hallgatója. Szakdolgozata (*A kecskeméti piarista templom*) 1995-ben Szilárdfy-jutalomdíjban részesült. 1995: az MTA

MKI I. Régi Magyar Művészeti Osztályának fiatal kutatói ösztöndíjasa a Fénykép-tárban. 1995–1998: az ELTE BTK Művészettörténeti Doktori Iskolájának ösztöndíjasa. 1998–2000: az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetének megbízott előadója. 1998–2006: a PPKE Művészettörténet Tanszékének tanársegéde; 2007–2009: adjunktusa. 2007: PhD-fokozat (*Barokk mennyország. Vallásos képzelet és festett valóság. Maulbertsch freskói a váci székesegyházban*). 2010 óta egyetemi docens. Rendszeres kurzusok: bevezetés a művészettörténetbe, reneszánsz és barokk egyetemes művészet, a művészettörténet tudománytörténete. Az MTA II. Filozófiai és Történet-tudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: 16–18. századi művészet. Jelenleg folyó kutatások: a kora újkori mennyezetfestészet elméleti-kritikai irodalma, forrásai (Bolyai-ösztöndíj keretében végzett kutatás), a magyar barokk freskófestészet digitális adatbázisa és korpusza (OTKA-kutatás).

Források: MTA MKI Irattára, 355, 468/1995.

Jerovetz György (Budapest, 1981)

2001–2007: az ELTE BTK művészettörténet szakos hallgatója. 2007: szakdolgozat (*Az 1920-as évek magyar plakáttörténete*). Kortárs művészeti publicisztikájában elsősorban fotóművészettel foglalkozik. 2009 óta a VISART Művészeti Főiskola tanára. 2010 szeptembere óta az MTA MKI fiatal kutatói ösztöndíjasa a II. Modern Magyar Művészeti Osztályon. Tagja az Intézet *Hosszú hatvanas évek* kutatásával foglalkozó csoportnak, valamint az Intézetben zajló mozdulatművészeti kutatások digitalizációért felelős munkatársa.

Kutatási területe: a két világháború közötti alkalmazott művészet.

Joó Istvánné (Tivadar Magdolna)

1987–1991: az MTA MKCS nyugdíjas takarítója.

Források: MTA MKCS Irattára, 878/1987; 70, 71, 786/1988; 25, 878/1989; 89/1991.

Junghaus Tímea (Budapest, 1975)

1993–2005: az ELTE BTK művészettörténet-kulturális antropológia szakos hallgatója. 2005: szakdolgozat (*Kortárs roma női művészet Magyarországon*). 2003 óta számos magyarországi és nemzetközi kortárs művészeti kiállítás kurátora. 2004: társszervezője a Műcsarnokban megrendezett, *Elhallgatott holokauszt* című kiállításnak, majd a budapesti Nyílt Társadalom Intézet (OSI) Művészet és Kultúra programja munkatársa, ennek keretében vezette a *Roma Kultúra* projektet, amely a közép- és kelet-európai régió cigány művészetét támogatja pályázatok segítségével. Szerkesztője és társszerzője a 2005-ben megjelent *Meet Your Neighbours – Contemporary Roma Art from Europe* (Budapest, OSI, 2006) című kötetnek. 2007: a Velencei Biennálé Első Roma Pavilonjának (*Az elveszett Paradicsom*) kurátora. 2010 ősze óta az MTA MKI fiatal kutatói ösztöndíjasa a II. Modern Magyar Művészeti Osztályon. Jelenleg az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskolájának Film-, Média- és Kultúraelméleti

Programján végzi doktori tanulmányait. Az Európai Roma Kulturális Alapítvány kuratóriumi tagja.

Kutatási területe: kortárs roma művészet.

Kitüntetések: 2008: Kairos európai kulturális díj; Márciusi Ifjak díj.

Kabai Tiborné (Peller Enikő) (Pestszenterzsébet, 1947–Budapest, 1997)

Könyvelő, statisztikus, munkaügyi előadó. 1965–1968: a PIV Pesterzsébeti Papírgyár anyaggazdálkodója; 1968–1969: a Pest megyei Gabonafeldolgozó számlázója; 1969–1985: a Villamos Berendezés és Készülék Művek (VBKM) Transzvíll munkaügyi előadója; 1985–1989: a Ganz Villamos Művek munkaügyi előadója. 1989–1996: az MTA MKI gazdasági ügyintézője. Nevéhez fűződött az új számviteli rendszer bevezetése és végrehajtása. 1996. február 1–december 31.: a Könyvtár és Bibliográfia Osztály munkatársa.

Források: MTA MKCS Irattára, 451, 470, 585, 891/1989; 291, 310, 317, 352, 378, 390, 391, 468/1996; 134/1997.

Kerekes Gézőné

1961–1989: az MDK, az átszervezés után 1969–1972: az MTA MKCS takarítója.

Kerny Terézia (Budapest, 1957)

1976–1982: az ELTE BTK művészettörténet-régészet szakos hallgatója. 1982–1991: az MTA MKCS–MTA MKI I. Régi Magyar Művészeti és III. Dokumentációs Osztályának tudományos ügyintézője. 1982–1987: könyvtári alkalmazott, közben 1984–1991: műemléki topográfiai kutatások Fejér, Esztergom–Komárom és Veszprém megyékben. 1987. június–december: az MTA MKCS és az MNG együttműködése keretében az MNG Régi Magyar Osztályának vendég munkatársa. Farbak Péterrel, Lővei Pállal, Mikó Árpáddal és Takács Imrével Nagyváradon felmérte a középkori székesegyház kidobásra ítélt kőfaragványait. 1989: egyetemi doktori cím (*Szent László kultusza és ikonográfiája a nagyszombati zsinatig [1192–1631]*). 1991 óta az I. Régi Magyar Művészeti, 2000–ig a Topográfiai Osztály tudományos munkatársa. 1996 óta a Levéltári Regesztagyűjtemény, emellett 2005-től a Fényképtár vezetője. 1996–2006: a Kovács Éva (1932–1998) alapította *Középkori magyar uralkodók emlékei* című OTKA-program kutatója. 2000: az MTA MKI Levéltári Regesztagyűjteményéről kiadott repertórium társszerzője és társszerkesztője (Bibó Istvánnal, Serfőző Szabolccsal). 2008 óta az MRMT osztálytitkára. 2011 óta az *Ars Hungarica* szerkesztőbizottságának tagja.

Kutatási területe: középkori és barokk ikonográfia (Szent László, magyar szentek), 14–19. századi fogadalmi képek feldolgozása, műemléki-topográfiai és egyházi műtárgyfelmérések (OKGYK). Tudománytörténeti kutatások (Rómer Flóris, Gózon Imre, Myskovszky Viktor, Divald Kornél, Genthon István, Gerecze Péter), illetve egy-egy speciális témához kapcsolódó kutatástörténeti áttekintés (középkori magyar uralkodók pecsétjei, székelyföldi vártemplomok), valamint dokumentumközlések.

Kitüntetések: 2005: Pasteiner Gyula-emlékérem; 2008: Opus Mirabile díj (*Szent Imre 1000 éve* [Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2007. augusztus 11–2007. november 11.]. A kiállítást rendezte Smohay András, tanulmánykötetét és katalógusát szerkesztette KERNY Terézia).

Forrás: MTA MKI Irattára, 64/1994.

Irodalom: MKL (2011), XV, 718–719.

Király Ferenc (Budapest, 1957)

1977–1982: az ELTE BTK történelem-könyvtár-levéltár szakos hallgatója. 1982: az MTA MKCS Könyvtárának vezetője. 1985–1992: a Néprajzi Múzeum tudományos munkatársa. 1992-től a Nyilvántartási Osztály keretébe tartozó Számítógépes Csoportot és az Etnológiai Adattár Inventáriumkutató Csoportját vezette. Nevéhez fűződik a gyűjtemény digitalizálásának elindítása.

Források: Néprajzi Múzeum Irattára, 49/1985; 43/1988; 788, 856/1990; 155, 542/1991; 153/1992.

Kocourek Károly

1984: az MTA MKCS nyugdíjas kézbesítője.

Forrás: MTA MKCS Irattára, 731/1984.

Kontha Sándor (Budapest, 1931)

1951–1956: az ELTE BTK könyvtár, majd művészettörténet szakos hallgatója. 1958: diploma. 1956–1957: az SZM muzeológusa; 1957–1960: az MNG Szobor Osztályának segédmuzeológusa. 1961–1963: MTA TMB ösztöndíjas aspiráns; 1962–1989: az MTA Művészettörténeti Bizottságának tagja. 1963–1969: az MTA Társadalomtudományok Osztályának és az ELTE BTK Művészettörténet Tanszékének tudományos munkatársa; 1964–1967: az MSZMP Központi Bizottsága Kulturális Osztályának képzőművészeti referense. 1965: a művészettudomány kandidátusa (*Mészáros László*). 1968: az Uitz Béla moszkvai műterméből hazahozott alkotásokból megrendezte a festő emigrációs és szovjet korszakának kiállítását az MNG-ben. 1969–1974: az MTA Művészettörténeti Bizottságának titkára. 1962–1992: az MTA MKCS–MTA MKI II. Újkori/Modern Magyar Művészeti Osztályának tudományos főmunkatársa három évig, az intézmény MSZMP alapszervezetének titkára. *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 7. kötetének (*Magyar művészet 1919–1945*) szerkesztője, a sorozat szerkesztőbizottságának tagja. 1975–1985: a *Művészettörténeti Értesítő* szerkesztőbizottságának tagja, korábban segédszerkesztője. 1992-ig mintegy 150 publikációja jelent meg szaklapokban, folyóiratokban, múzeumi kiadványokban (*Ars Hungarica*, *Acta Historiae Artium*, *Művészet*, *Művészettörténeti Értesítő*, *Új Művészet*, *Nagyvilág*, *Bildende Kunst*, *Iszкусство*, *Társadalmi Szemle*, *Lege Artis Medicinae* stb.). Munkatársa volt az angol nyelvű és kiadású, 32 kötetes művészeti lexikonnak (*The Dictionary of Art*, London, 1996). 1990: Ferenczy Béni és Ferenczy Noémi centenáriumi rendezvényeinek és kiállításának szervezése.

Kutatási területe: a 20. század első felének magyar művészete (Beck Ö. Fülöp, Bokros Birman Dezső, Ferenczy Béni, Medgyessy Ferenc, Mészáros László, Pátzay Pál, Uitz Béla).

Irodalom: KMMML (2000), II, 447–448, (MULADI Brigitta), (korábbi irodalommal).

Kopcsándi Gyuláné (korábban Mák Józsefné, Varga Mária) (Budapest, 1941)

1994. szeptember 1–november 30., majd 1997–1999: az MTA MKI takarítója.

Források: MTA MKCS Irattára, 395, 498/1994; 229/1997; 175/1998.

Koppány András (Budapest, 1967)

1988. szeptember 1–1988. december 31.: az MTA MKCS mellékállású könyvtári ügyintézője. 1991–1996: az ELTE BTK régészet szakos hallgatója. 1994–1996: ÁMRK Kutatási Osztálya, majd a KÖSZ és a NÖK régész kutatója. A Castrum Bene Egyesület tagja. Fontosabb feltárásai: 1997: Eger – Trinitárius templom, Kehida – Deák-kúria, Nagyborzsöny – Bányásztemplom; 1999: Budapest – Corvin tér 3., Mór – Szárazhalom, Sümeg – Püspöki palota.

Források: MTA MKCS Irattára, 565/1988; <http://kikicsoda.regeszet.org.hu/hu/node/1357>

Kovács Anikó (Budapest, 1943)

1963–1968: az ELTE BTK művészettörténet–orosz szakos hallgatója. 1968–1975: az Iparművészeti Tanács, 1975–1976: az Ipari Formatervezési Tanács titkársága, 1976–1980: a Magyar Kereskedelmi Kamara Ipari Formatervezési Tájékoztató Központja munkatársa. 1980–1991: a Művelődési és Köznevelési Minisztérium Képzőművészeti Osztálya iparművészettel foglalkozó és külügyi feladatokat ellátó előadója. 1992–2008: a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia ügyvezető titkára. Diplomája megszerzése óta kortárs művészettel, kortárs művészeti rendezvények, kiállítások (*Művész az Iparban* című kiállítássorozat egyes kiállításai, *Ipari Textilművészeti Biennálék*, *Belsőépítészet '74*, *Művészet és társadalom*, művészek egyéni kiállításai) szervezésével, katalógusainak szerkesztésével foglalkozott. Minisztériumi munkája során az akkor zajlott iparművészeti „állami vásárlások” intézése is feladata volt. Munkájához fűződik a fiatal iparművészek számára létesített Kozma Lajos-ösztöndíj megalapítása (1987). 1991: a Széchenyi Emlékbizottság alapító ügyvezető titkára. A Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia ügyvezető titkáráként szervezte a székfoglalókat (előadások, kiállítások, hangversenyek), szerkesztette az *Akadémiai előadások és emlékbeszédek* című sorozatot. 2008 óta az MTA MKI Magyar Művészek Lexikona Gyűjtemény munkatársa.

Kitüntetés: 1991: Magyar Köztársasági Ezüst Érdemkereszt.

Kovács Éva (Mojzer Miklósné) (Jászárokszállás, 1932–Budapest, 1998)

1951–1955: az ELTE BTK művészettörténet szakos hallgatója. 1953–1954: az ELTE BTK Művészettörténet Tanszékének demonstrátora. 1955: szakdolgozat (*Casula Sancti Stephani Regis*). 1955–1970: az SZM Modern Külföldi Osztályának muzeológusa.

1970–1977: az MTA MKCS I. Régi Magyar Művészeti Osztályának tudományos munkatársa. 1977: a művészettörténet-tudomány kandidátusa (*A párizsi ronde-bosse zománc virágkora és a Mátyás-kálvária*). 1978–1995: az MTA MKCS–MTA MKI tudományos főmunkatársa. 1996–1998: *A középkori magyar uralkodók emlékei* című OTKA-program témavezetője.

A koronázási jelvényekkel egész életében foglalkozott, ezért 1977-ben pártönkívüli létere őt bízta meg a Fort Knoxban Jimmy Carter által visszaadott jelvényegyüttes azonosításával és szakmai átvételével az Aczél György vezette Művelődésügyi Minisztérium. A koronázási jelvényegyüttes tervezett nagymonográfiája kéziratban maradt, csupán egy rövid, Lovag Zsuzsával közösen írott összefoglaló jelent meg 1980-ban (*A magyar koronázási jelvények*, Budapest, Corvina).

Kutatásainak másik fő iránya az esztergomi főszékesegyház ötvöstárgyainak szak-katalógusából önálló életre keltett, úgynevezett Mátyás-kálvária, melynek eredménye készítése alkalmának, dátumának, a megrendelő és az azt készítő ötvös személyének meghatározása (*L'âge d'or de l'orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois*, Dijon, 2004). Mivel az Intézet tudományos súlyának növeléséhez szükség volt nagydoktorokra, ennek három fejezete lett a soha komolyan nem vett nagydoktori címhez kényszerből előállított dolgozat is (1993: *Herman Rousseau párizsi ötvösmester [1360 k. – 1423 u.] és a Valois udvartartások luxusmechanizmusa*).

Tagja volt a Corpus des Émaux Méridionaux-nak. Hagyatékában számos kész kézirat: a fej-aquamanilék korpusza, a sodronyománcos korpusz, Étienne le Bièvre hímzőmester munkásságának a kálváriához hasonlatos feldolgozása, melyeknek kiadása ma Magyarországon a reménytelen vállalkozások közé tartozik. Válogatott tanulmányait (*„Species modus ordo”*) a Szent István Társulat adta ki 1998-ban.

Kitüntetések: 1974: Pasteiner Gyula-émlékérem; 1989: Ipolyi Arnold-émlékérem.

(Mojzer Anna)

Forrás: MTA MKI Irattára, 234/1995.

Irodalom: Mikó Árpád: Kovács Éva (1932–1998), *Ars Hungarica*, 17(1999), 1. sz., 111–116; Kovács Éva tudományos munkássága. Bibliográfia, *uo.*, 117–124; TAKÁCS Imre: Kovács Éva (1932–1998), in MARKÓJA Csilla–BARDOLY István (szerk.): „Emberek, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény, *Enigma*, XIV(2007), 49. sz., 621–630 (korábbi irodalommal).

Kovács Ferenc

1962–1969: az MDK, 1969–1977: az MTA MKCS fényképésze.

Kovács Jánosné (Karlik Terézia) (Nagykovácsi, 1950)

1986-ig a MOL, 1986–1987: az MTA MKCS mellékfoglalkozású kézbesítője.

Források: MTA MKCS Irattára, 21, 131/1986.

Kovács Lászlóné (Waller Etelka) (Budapest, 1920–Budapest, 1988)

1950–1953: a Híradástechnikai Gépgyár könyvelője, majd műszaki ügyintézője; 1953: az Újításokat Kivitelező Vállalat (ÚKV) vállalati műszaki diszpécser. 1954: az ÚKV kép-

viselője az Irodagép Kísérleti Vállalatnál; 1956: a Pestvidéki Ásványbánya laborvezetője és újítási megbízottja; 1956–1957: a Vízműépítő Vállalat pénztárosa; 1957–1967: a Kohó- és Gépipari Minisztérium Számítástechnikai és Szervezési Intézetében pénzügyi osztályvezető, a KGM Kézi és Gépi Adatfeldolgozó Vállalat (GAFV) összevonása után 1967. július 1-től pénzügyi előadó, 1971–1973: osztályvezető, 1973–1978: gazdasági vezető. 1978–1988: az MTA MKCS Fényképtárának nyugdíjas mellékfoglalkozású munkatársa, de részt vett az Adattár MDK-C-II dokumentációs anyag feldolgozásában is. Több mint egy évtizedes áldozatkész munkája kitörölhetetlen nyomot hagyott az Intézet életében.

(Kovács László)

Irodalom: KERNY Terézia: In memoriam Kovács Lászlóné Etelka, *Ars Hungarica*, 17 (1989), 2. sz., 233.

Körner Éva (Budapest, 1927–Budapest, 2004)

1946–1951: a PPTE–ELTE BTK művészettörténet-muzeológia szakos hallgatója. 1949–1951: a Szikra Könyvkiadó szerkesztője. 1952–1955: MTA TMB aspiráns Fülep Lajos vezetésével. 1956: az SZM muzeológusa, innen 1957-ben a forradalomban való részvétele miatt fegyelmivel elbocsátották. 1959: az MDK tudományos kutatója, a *Műterem* című folyóirat szerkesztője; 1960–1964: a Képzőművészeti Kiadó, 1965–1979: a Corvina Kiadó főszerkesztője. Az 1960–1970-es években a TIT budapesti művészeti szakosztályának tagja, 1982–1987: elnöke. 1970: a művészettörténet-tudomány kandidátusa (*Derkovits Gyula*). 1979–1990: az MTA MKCS II. Újkori Magyar Művészeti Osztályának tudományos főmunkatársa. 1985–1986: az MNG mellékfoglalkozású munkatársa (*A 20-as évek Magyarországon* című kiállítás és katalógus). Munkaköre *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 7. és 8. kötete megírásában való részvétel. Az 1989–2000: az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetének megbízott óraadója. 2001: az MRMT tiszteleti tagja.

Munkásságának fő területe a 20. századi magyar és európai művészet. Szemléletváltó volt 1963-as publikációja, a *Magyar művészet a két világháború közt*, amelyben a hagyománytisztelő irányzatok mellett az addig a művészettörténetben csoportosan irányzatként figyelembe nem vett avantgardizmust (Kozma Lajos, Major Máté építészek, Kassák Lajos, Moholy-Nagy László, Bortnyik Sándor, Vajda Lajos, Ámos Imre, Anna Margit, Korniss Dezső, Jakovits József, Martyn Ferenc, Szántó Piroska, Bálint Endre, Barta Lajos) erőteljesen szerepeltette. Ő írta az első monográfiát a képzőművész Kassák Lajosról, valamint Korniss Dezsőről. Fő műve a Derkovits-monográfia. Több cikkében foglalkozott az 1960-as években fellépő magyar neoavantgárd generációval.

Fontosabb kiállításrendezései: 1962: *Modern építészet – modern képzőművészet* (Magyar Építőművészek Szövetsége, Budapest); *Vajda Lajos* (István Király Múzeum, Székesfehérvár); 1976: *Szentendrei művészet* (Csók István Képtár, Székesfehérvár); 1997: *Veszelszky Béla* (Múcsarnok, Budapest); 1998: *Rózsa presszó* (Ernst Múzeum, Budapest).

Kitüntetések: 1970: Pasteiner Gyula-émlékérem, Szocialista Kultúráért kitüntető jelvény; 1986: a Munka Érdemrend arany fokozata; 1990: Lukács György-díj; a MAOE életműdíja; 1995: Martyn Klára-díj; 2004: Széchenyi-díj.

Irodalom: KMMML (2000), II, 524–525; BEKE László: Körner Éva, 1929–2004, in *Körner Éva: Avantgárd – Izmusokkal és izmusok nélkül. Válogatott cikkek és tanulmányok*, szerk. AKNAI Katalin–HORNYIK Sándor, Budapest, MTA MKI, 2005, 9; PERNECZKY Géza: Püthia Budapesten. Jegyzetek Körner Éva művészeti írásairól, in *uo.*, 11–62; NAGY Ildikó: Körner Éva (1929–2004), in MARKÓJA Csilla–BARDOLY István (szerk.): „Emberek, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény, *Enigma*, 14(2007), 49. sz., 605–620 (korábbi irodalommal); SINKÓ (2009), 85.

Laczkó Ibolya (Salgótarján, 1960)

1978–1983: az ELTE BTK művészettörténet–történelem szakos hallgatója. 1983: szakdolgozat (*Ország Lili festészete. A labirintus*). 1983–1984: a KIL művészeti előadója. 1984–1990: az SZM Könyvtárának munkatársa. 1990–2000: az MTA MKCS–MTA MKI könyvtárvezetője. 1991–1995: az OTKA Társadalomtudományi Szakkollégiumának adminisztratív ügyintézője. 1997–2000: az intézeti publikációs adatbázis felelőse; 1997: társszerkesztője a *Pulszky Ferenc*-katalógusnak; 1999: társszerkesztője (Keszthelyi Katalinnal) *A magyar kerámiaművészet, I: Alkotók, adatok 1945–1998* (Budapest, Magyar Keramikusok Társasága – KIL, 1999). 2000 óta a MAOE főtájkára. *A Kortárs Művészeti Lexikon I–III* (Budapest, Enciklopédia, 1999–2001) munkatársa. Rendszeresen rendez és nyit meg kiállításokat (Magyar Alkotóművészek Háza – Olof Palme Ház: *Kerámiatárlatok, Csíki és háromszéki festők kiállítása* etc.).

Láncz Sándor (Budapest, 1919–Budapest, 1995)

1942: szobafestősegéd. 1948–1950: az MDP politikai munkatársa; 1950: a Népszava Kiadó lektora; 1951–1958: a Népművészeti Intézet osztályvezetője; 1954–1959: az ELTE BTK művészettörténet–muzeológia szakos hallgatója. 1959–1960: a Képzőművészeti Alap – Iparművészeti Vállalat raktárvezetője. 1960–1970: a Múcsarnok főelőadója. 1964: egyetemi doktori cím (*A szocialista realizmus történetéből 1949–1956*). 1970–1991: az MTA MKCS II. Újkori Osztályának tudományos munkatársa, majd főmunkatársa. 1979: a művészettörténet–tudomány kandidátusa (*Egry József művészete*). Részt vett *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 7. kötetének munkálataiban és 8. kötetének anyaggyűjtésében (murális alkotások). Szakértői tevékenység a KIL-ben.

Kutatási területe: Egry József munkássága, a Szocialista Képzőművészek Csoportja, az Európai Iskola és a kortárs magyar képzőművészet. Rendszeres kritikusi tevékenységet folytatott (*Jelenkor, Látóhatár*). Hagyatékát az MTA MKI Adattárában őrzik (C–I-183).

Irodalom: ARADI Nóra: Láncz Sándor (1919–1995), *Ars Hungarica*, 24(1996), 2. sz., 255–256; KMMML (2000), II, 583 (HERNÁDI Miklós).

Lukács Katalin (Marosvásárhely [Țirgu Mureș, RO], 1953)

2000–2001: az MTA MKI mellékállású megbízásos gazdasági vezetője.

Lengyel László (Ózd, 1954)

1968–1972: az Izsó Miklós Képzőművészeti Stúdióban Szerdahelyi Sándornál tanult. 1969–1972: nyaranta a Tokaji Művésztelepen Lantos Ferencnél tanult. 1973–1977: az egri Ho Si Minh Tanárképző Főiskola rajz-földrajz szakos hallgatója (mesterei: Seres János, Blaskó János, Katona Zoltán). Szakdolgozata: *A litográfia története és technikája*. 1977–1980: a Sárospataki Képtár vezetője (itt kortárs egyetemes és magyar képzőművészettel foglalkozott). 1982–1987: az ELTE BTK művészettörténet szakos hallgatója. Szakdolgozata (*Az egri irlalmasok refektóriumának története és ikonográfiája*) 1987-ben Szilárdfy-jutalomdíjban részesült. 1980–1989: az egri Dobó István Vármúzeum muzeológusa, az Egri Képtár gyűjteményének kezelője. 1989–1991: a Heves Megyei Múzeumok Igazgatóságának tudományos titkára. 1989–1991: az MTA MKCS I. Régi Magyar Osztályának mellékállású tudományos ügyintézője. *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 4. (barokk) kötete számára a magyarországi búcsújáróhelyek (Andocs, Celldömölk, Máriagyűd, Szeged, Búcsúszentlászló) és rendházak (Vác) devocionális emlékeit dolgozta fel, valamint részt vett a kötet bibliográfiai jegyzékének készítésében. 1991–1993: a közép-európai barokk év kiállításait rendező Pentagonale Iroda munkatársa. A *Zsánermetamorfózisok* (Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum) és a *Barokk művészet Közép-Európában* [BTM] című kiállítások társrendezője. 1994–2008: az SZM Nyilvántartási Osztályának és Műtárgybírálatának vezetője. 2008 óta az SZM Kulturális Örökség Kutató és Dokumentációs Osztályának vezetője. A MERCVRIVS (Az európai művészet emlékeinek adatbázisa az ókortól napjainkig) online adatbázis program munkatársa. Igazságügyi szakértő, Az Igazságügyi Szakértői Kamara (1994) és a Nemzetközi Kepes Társaság (1993) tagja. A kulturális örökségvédelem és a művészettörténeti adatok archiválása területén tevékenykedő Thesaurus Universalis Alapítvány elnöke (1995).

Kutatási területe: 17–18. századi egyetemes és magyar művészet, a magyarországi búcsújárás emlékei, kolostormunkák, devocionális tárgyak és képek, egri barokk, műtárgy-meghatározási és -diagnosztikai módszerek, kulturális örökségvédelmi kérdések, magyar magángyűjtemények, gyűjteménytörténeti kutatások; Kepes György életműve.

Forrás: MTA MKI Irattára, 617/1992.

Majoros Valéria Vanília (Szanda, 1957)

1975: a BFL levéltári segédmunkatársa; 1976–1976: a BTM idegenvezetője. 1976–1982: az ELTE BTK magyar nyelv és irodalom-művészettörténet szakos hallgatója. 1982–1983: az ELTE BTK Művészettörténet Tanszékének könyvtárosa, 1983–1988: az MTA TMB ösztöndíjasa. 1989–1999: az MTA MKCS–MTA MKI II. Modern Magyar Művészeti Osztályának tudományos ügyintézője, majd munkatársa. 1998: a művészettörténet-tudomány kandidátusa (*Tihanyi Lajos életútja írásai alapján*). 1994–2000: az MTA Művészeti Gyűjteményének munkatársa, ahol több kiállítást rendezett Szabó Júliával

(1992: *Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek a XIX. században*; 2000: *Berény Róbert a Magyar Tudományos Akadémián*). 1999 óta az MTA MKI tudományos főmunkatársa. Az AICA és az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja. Igazságügyi festményszakértő. 1986 óta rendszeresen szerepel fényképeivel és fáról készült monoprintjeivel önálló kiállításokon. Fotóművészként legfontosabb témája a graffiti (1986: *Budapesti falfirkák*; 1995: *Falak*, Budapesti Művelődési Központ; 2009: Westville Galeria).

Kutatási területe: a képzőművészet és az irodalom kapcsolata, a klasszikus magyar avantgárd, Bohacsek Ede, Farkasházy Miklós, Mattis Teutsch János, Tihanyi Lajos művészete és a kortárs magyar művészet.

Forrás: MTA MKI Irattára, 326/1999.

Irodalom: KMMML (2000), II, 687–688 (MARKÓJA Csilla).

Makky György (Pozsony [Bratislava, SK], 1936)

1977 óta az MTA MKCS–MTA MKI örökös fényképésze.

Kitüntetés: 2007: MTA Főtitkári Dicséret.

Markója Csilla (Budapest, 1967)

1995-ben művészettörténetből, 1997-ben esztétikából, 1999-ben magyar nyelvből és irodalomból szerzett diplomát. 1988–1989: az Universität Hamburg művészettörténet szakos vendéghallgatója Martin Warnke tanítványaként. 1992-ben – az egyetem mellett – a Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület művészeti tanácsadójaként dolgozott. 1993: megalapította az *Enigma* művészetelméleti és művészettörténeti folyóiratot, melynek mai napig főszerkesztője. Forráskiadványok sorát adta ki. 1992–1995: Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíj; 1994: Soros irodalmi ösztöndíj; 1996–1999: Akadémiai ösztöndíj az MTA MKI-ben végzendő bibliográfiai munkára. 1999–2000: tudományos ügyintéző. 2000–2008: tudományos munkatárs. Nevéhez fűződik az MNG 2003-as *Mednyánszky-vándorkiállításának* (MNG, SNG, Belvedere [Wien]) tudományos előkészítése és katalógusa. Társszerkesztője az MTA MKI kiadásában megjelenő Kállai Ernő-életműkiadás német köteteinek. 2007: PhD-fokozat (*„Az emberi tájék” Természet és emberi természet Mednyánszky művészetében az új források tükrében. Mednyánszky-tanulmányok*), mely 2008-ban jelent meg (*Egy másik Mednyánszky*, Budapest, Meridián-2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.). 2008 óta az MTA MKI tudományos főmunkatársa. 2010–2011: a Nyolcak művész csoport pécsi, budapesti kiállítását előkészítő tudományos kutatócsoportban tevékenykedett, a kiállítás katalógusát szerkesztette. 2010 óta az MTA MKI Tudománytörténeti Kutatócsoportját vezeti. Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: a 19. század második felének művészete és művészettörténet-írása, különös tekintettel Mednyánszky László művészetére, illetve a magyar hangulatképfestészet történetére; tudománytörténet. Jelenleg akadémiai doktori értekezését írja a 20. század első felének művészettörténeti historiográfiájából, továbbá interdiszciplináris kutatásokkal foglalkozik (az irodalom és a képzőművészet kapcsolata).

Kitüntetések: 2000: Opus Mirabile díj (Egy másik Mednyánszky. A Mednyánszky-kutatás új forrásai, *Művészettörténeti Értesítő*, 49[2000], 1–2. sz., 95–119); 2003: Opus Mirabile díj (*Mednyánszky László kiállítás*, MNG, társrendező); 2004: Németh Lajos-díj; 2006: Opus Mirabile díj (különdíj az „*Emberek, és nem frakkok*”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai című, BARDOLY Istvánnal közösen szerkesztett tudománytörténeti esszégyűjteményért); 2010: Zádor Anna-díj.

Források: MTA MKI Irattára, 237/1996; 180, 344/1999.

Irodalom: KMMML (2000), II, 706–707.

Maros Szilvia (Donka) (Rákosliget, 1948–Budapest, 1994)

Művészettörténész, restaurátor. 1966-ban könyvkötő szakmunkás bizonyítványt szerzett, majd az IPM-ben helyezkedett el, ahol előbb papírr Restaurátor, utóbb muzeológus volt. 1977. július 14-én szerzett művészettörténész diplomát az ELTE BTK Művészettörténet Tanszékén. 1985. november 1–1989. november 19.: a Kisgyűjteményi Osztály vezetője. 1989. február 2-án lemondott osztályvezetői megbízásáról, 1991. május 14-ig muzeológusként dolgozott. 1991. május 15.: az MTA MKI tudományos munkatársa, a Fényképtár vezetője. 1993. december 31.: tudományos főmunkatárs. Nevéhez fűződik a Fényképtár új rendszerének kialakítása, a Corvina Kiadó képarcívumának megszerzése. Több kiállítást rendezett, tanulmányt és katalógust írt, illetve szerkesztett.

Kutatási területe: az egyetemes és magyar iparművészet története, ikonográfiai kérdések, illetve az IPM legyezőgyűjteményének feldolgozása. Ez utóbbi szakkatalógusa volt legfontosabb munkája, amely csak halála után jelent meg: MAROS Donka: *Bájos semmiségek. Az Iparművészeti Múzeum legyezőgyűjteménye, 1700–1920*, Budapest, Balassi, 2002, 137 o., 108 t. (Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményei, 3).

(Bardoly István)

Irodalom: SZABOLCSI Hedvig: Maros Donka (1948–1994), *Ars Hungarica*, 22(1994), 1. sz., 211–214; SZILÁGYI András: Maros Donka (1948–1994), *Ars Decorativa*, 15(1995), 201–204.

Marosi Ernő (Miskolc, 1940)

1958–1963: az ELTE BTK magyar nyelv és irodalom-művészettörténet szakos hallgatója; 1963 óta az ELTE BTK Művészettörténet Tanszékének (majd Intézetének) oktatója. 1967: egyetemi doktori cím (*A kassai Szent Erzsébet-templom építéstörténetének kérdései*). 1968–1969: Herder-ösztöndíj (Universität Wien, Kunsthistorisches Institut). 1974–1991: az MTA MKCS igazgatóhelyettese; 1976–1986: az I. Régi Magyar Művészeti Osztály vezetője. 1974: a budai szoborlelet művészettörténeti meghatározása. 1976–1987: *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 2. kötetének munkacsoport vezetője, szerkesztője. 1977: a művészettörténet-tudomány kandidátusa (*A gótika kezdetei Magyarországon*). 1978: az *Árpád-kori kőfaragványok* című kiállítás rendezése Tóth Melindával (Székesfehérvár, István Király Múzeum); 1982: *Művészet I. Lajos király korában 1342–1387* című kiállítás rendezése Varga Líviával (Székesfehérvár, István Király Múzeum). 1980–1991: másodállású egyetemi docens.

1983: *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930* című kiállítás rendezése a bécsi Collegium Hungaricumban a XXV. CIHA kongresszus alkalmából. 1984 óta a CIHA tagja (1989–1996: Bureau); 1984–1985: műemléki topográfiai kutatások Fejér megyében; 1987: *Művészet Zsigmond király korában* című kiállítás rendezése a BTM-ben. 1990: a művészettudomány doktora (*Realitás és esztétikai értékrend a 14–15. századi magyarországi művészetben*). 1991–2010: másodállású egyetemi tanár. 1993–2000: az MTA MKI igazgatója. 1993: az MTA levelező, 2001 óta rendes tagja. 1993–1999: az MTA II. Filozófiai és Történettudományi Osztályának elnökhelyettese; 2000–2010: az MTA MKI kutatóprofesszora; 2002–2008: az MTA társadalomtudományi alelnöke; 2008 óta az MTA Művészettörténeti Bizottság elnöke; 2010 óta az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetének professor emeritusa.

Kutatási területe: középkori magyar és egyetemes művészettörténet, a romanika és a gótika korszakai, egyetemes és magyar tudománytörténet.

Kitüntetések: 1973: Pasteiner Gyula-émlékérem; 1981: Szocialista Kultúráért kitüntetett jelvény; 1986: Ipolyi Arnold-émlékérem; 1991: Fitz József-díj; 1995: Szűcs Jenő-díj; 1997: Széchenyi-díj; 2001: Ipolyi Arnold tudományfejlesztési díj; 2005: az MRMT tiszteleti tagja; 2007: Deák Ferenc-díj; 2009: Magyar Köztársasági Érdemrend középkeresztje a csillaggal.

Forrás: http://mta.hu/junk_hrek/marosi-erno-szakmai-oneletrajza-10881/

Irodalom: MAROSI Ernő: A művészettörténet-írás szépsége, *Magyar Tudomány*, 49(2004), 11. sz., 1212; KMMML (2000), II, 713; Magyar művészettörténészek listája, *Marosi Ernő*, lásd http://mta.hu/junk_hrek/marosi-erno-szakmai-oneletrajza-10881/ szakmai önéletrajza; SINKÓ (2009), 132; László BEKE: The three maxims of Ernő Marosi: art history as laying a mosaic, as historiograph, and as anti-aesthetics, in *Bonum ut pulchrum: essays in art history in honour of Ernő Marosi on his seventieth birthday*, eds. Livia VARGA–László BEKE–Anna JÁVOR–Pál LÖVEI–Imre TAKÁCS, Budapest, MTA MKI, 2010, 539–547; HETÉNYI Ágnes: Szobor a Roosevelttéren. Marosi Ernő 70 éves, *Élet és Irodalom*, 54(2010), április 9., 14. sz, 9; ENTZ Géza Antal: Marosi Ernő és a magyar műemlékvédelem, *Műemlékvédelem*, 54(2010), 2. sz., 69–81; MARKÓJA Csilla: „Csak egy Marosihoz fűzött lábjegyzet”, *Enigma*, 16(2009), 61. sz., 6–26. – –: Örökségünk címzettjei és feladói vagyunk. A középkori művészet és gótika kutatója, Marosi Ernő 70 éves, lásd *Népszabadság* online, http://www.nol.hu/kult/oroksegunk_cimzettjei_es_feladoi_vagyunk_

Máté László (Tiszaföldvár, 1951)

1985-ig a Budai Téglaiipari Vállalat (Solymár) dolgozója; 1985–1987: az MTA MKCS mellékfoglalkozású takarítója.

Források: MTA MKCS Irattára, 766/1985; 278/1987.

Máté Lászlóné (Loreh Annamária) (Budapest, 1959)

1985–1987: az MTA MKCS takarítója.

Források: MTA MKCS Irattára, 630/1985; 261/1987.

Mayer István (Budapest, 1961)

1985–ig Budapest XII. kerületi IKV dolgozója; 1985: az MTA MKCS takarítója.

Források: MTA MKCS Irattára, 471, 742/1985.

Medvegy István (Budapest, 1953)

1983–ig a Krisztina Távbeszélő Üzem dolgozója; 1983–1986: az MTA MKCS takarítója.

Források: MTA MKCS Irattára, 461/1983, 143/1985; 1930/1986.

Medvegy Istvánné, ifj.

1983–1985: az MTA MKCS takarítója.

Források: MTA MKCS Irattára, 770/1983, 142, 622, 659/1985.

Mendi Istvánné (Melikánt Margit) (Dömsöd, 1937)

1979–1984: az MTA MKCS hivatalsegéde kézbesítői, takarítói feladatokkal. 1984–től a Novotrade Rt. kézbesítője.

Források: MTA MKCS Irattára, 497, 112/1980; 159, 722/1981; 619/1982; 131, 718, 725/1984.

Mészáros E István (Kolozsvár [Cluj–Napoca, RO], 1961)

1984: egy szemeszteren át a kolozsvári Babeş–Bolyai Egyetem magyar–oroszcsoz hallgatója. 1985–1992: az ELTE BTK művészettörténet–magyar nyelv és irodalom, majd művészettörténet–esztétika szaksos hallgatója. 1991–1993: Kállai Ernő művésztörténész–műkritikusi ösztöndíj. 1992–1994: az MTA MKI I. Régi Magyar Művészeti Osztályának fiatal kutatói ösztöndíjasa, 1994–1998: tudományos segédmunkatársa. Az Intézetben bekapcsolódott a magyar művészeti bibliográfia munkálataiba, részt vett *A magyarországi művészet története* című kézikönyvsorozat 4. kötetének munkálataiban, társszerkesztője volt *A jáki apostolszobrok – Die Apostelfiguren von Ják* (szerk. SZENTESI Edit–UJVÁRI Péter, Budapest, Balassi, 1999) című könyvnek, és szerkesztette MAROSI Ernő *Kép és hasonmás – Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon* (Budapest, Akadémiai, 1995 [Művészettörténeti Füzetek, 25]) című tanulmánykötetét. 1996: az *Ars Hungarica* 1996/1–2. számának társszerkesztője (Szentesi Edittel). 1995–1998: az ELTE BTK Művészettörténeti Intézete Doktori Iskolájának hallgatója. 1998 óta az SZTE BTK Történeti Segédtudományok Tanszékének adjunktusa, jelenleg docense. 2003: PhD-fokozat (*Caylus gróf [1692–1765] és az egyiptomi, etruszk, görög, római és gall régiségek gyűjteménye*). Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: az antik művészeti hagyomány továbbélése a reneszánsztól a barokk időszakáig; művészeti gyűjtemények létrejötte, Gedő Ilka művészete. Magyarra fordította Arnaldo Momigliano tudománytörténeti alpművét (*The Classical Foundation of Modern Historiography*).

Források: MTA MKI Irattára, 107, 573, 578/1992; 84/1994; 389, 390/1995; 186/1996; 272/1997.

Nagy Erika (Budapest, 1964)

1983. július 24–ig a Krisztina Távbeszélő Üzem dolgozója; 1983. július 25–1983. december 31: az MTA MKCS takarítója.

Forrás: MTA MKCS Irattára, 462/1983.

Nagy Gyuláné (Vojlovica [SRB], 1932)

1987 júniusáig a Képző- és Iparművészeti Vállalat; 1987. június–július: az MTA MKCS mellékfoglalkozású takarítója.

Források: MTA MKCS Irattára, 454/1987; 516/1984.

Nagy Jánosné (Eta) (1925)

1972–1980: az MTA MKCS takarítója.

Nagy László (†Budapest, 1991)

1985–1991: az MTA MKCS–MTA MKI nyugdíjas kézbesítője.

Források: MTA MKCS Irattára, 30, 146/1985; 213/1986; 280, 946/1987; 167, 791/1988; 15, 880, 899/1989.

Nagy Leventéné (Geiger Edith) (Pécs, 1932)

1951–1955: különböző budapesti vállalatok műszaki rajzolója. 1975–1995: az MTA MKCS–MTA MKI III. Dokumentációs Osztályának főfoglalkozású, 1995–2009: nyugdíjas szerződéses adminisztrátor ügyintézője. Kezdetben a Levéltári Regesztagyűjteményben és Adattárban, majd az utóbbi gyűjteményben végzett technikai feladatokat. Munkája a gyűjtemény szinte valamennyi területét érintette, felelt rendjéért, ellátta a kutatószolgálatot, rendezte, illetve bejelentkezésre előkészítette az eredeti irattárba beérkezett hagyatékokat. 1995 óta a grafikai tartók anyagának számítógépre vitelét, a kötegekben tárolt, leltározott anyagok gondozását, finomítását és pontosítását, a tartók felfrissítését, az adattári ügyintézési iratanyag rendezését, reprográfiai munkákat, valamint a kutatószolgálat ellátását végezte. 1998–1999: folyamatosan részt vett az Adattár 2000-ben megjelent fondjegyzékének előkészítő munkálataiban. Igényes, nagy odafigyelést kívánó, önfeláldozó munkája meghatározó jelentőségű volt az Adattár számára.

Források: MTA MKI Irattára, 605, 662/1976; 233/1995, 40/1995.

Nagy Zoltán (Debrecen, 1944)

1962–1967: ELTE BTK művészettörténet szakos hallgatója. 1967–1970: az M. V. Lomonoszov Moszkvai Állami Egyetem aspiránsa. 1971–1981: az MTA MKCS II. Újkori Magyar Művészeti Osztályának tudományos munkatársa. Munkakörébe tartozott a szovjet akadémiai partnerrel tartott konferenciák szervezése és *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 7. kötetével kapcsolatos munkák végzése. 1981: a művészettörténet-tudomány kandidátusa (*Úitz Béla festészete*). 1981–1991: a *Művészet* című folyóirat szerkesztőségének főmunkatársa, a „Tanulmány” rovat szerkesztője. 1991–1992: bibliográfiai anyaggyűjtés az OMVH műemléki topográfia

Esztergom-Komárom megyei kötetéhez. 1993–1995: a Műcsarnok Kiállítási Osztályának vezetője. 1994–1996: a KLT docense. 2001–2006: a székesfehérvári Városi Képtár – Deák Gyűjtemény igazgatója. Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: 20. századi és kortárs művészet. Szövegválogatást publikált az 1945 utáni korszak magyar művészetének kritikai irodalmából (*Kritikák és képek*, Budapest, Corvina, 1976). Számos cikke, tanulmánya és kritikája jelent meg különböző folyóiratokban, heti- és napilapokban.

Kitüntetések: 1976: Corvina kiadói nívódíj.

Irodalom: KMMML (2000), II, 899.

Németh Emese (Budapest, 1969)

1996-ban szerzett diplomát az ELTE BTK művészettörténet szakán. 1996: szakdolgozat (*Land art és természet az 1945 utáni magyar művészetben: művészet a tájban az 1960-as évektől napjainkig*). 1997–1998: az MTA MKI I. Modern Magyar Művészeti Osztályának fiatal kutatói ösztöndíjasa a Levéltári Regesztagyűjteményben. Feladata az *U et C* forráskiadvány kéziratok céduláinak rendezése. 1999-ben az SZM Restitúciós Osztályán dolgozott.

Németh Lajos (Budapest, 1929–Budapest, 1991)

1948–1952: a PPT–ELTE BTK művészettörténész–néprajz–régészet, majd művészettörténet szakos hallgatója. 1948–1950: Eötvös-kollégista. 1952–1954: MTA TMB aspiráns Fülep Lajos vezetésével. 1954–1956: az MDP Kulturális és Tudományos Osztályának munkatársa. 1956: a művészettörténet-tudomány kandidátusa (*Hollósy Simon és kora művészete*). 1957–1968: az MDK tudományos kutatója, főmunkatársa, majd megbízott vezetője. 1968: a művészettörténet-tudomány doktora (*Csontváry művészete*). 1969–1979: az MTA MKCS II. Újkori Magyar Művészeti Osztályának főmunkatársa, 1969–1979: osztályvezetője. 1973–1990: az *Ars Hungarica* szerkesztőbizottsági tagja; 1979–1990: az MTA MKCS másodállású tudományos főmunkatársa és tanácsadója; 1979–1991: az ELTE BTK Művészettörténet Tanszékének tanszékvezető egyetemi tanára. 1990: az MTA levelező tagja, az MTA Művészettörténeti Bizottságának elnöke, a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének elnöke, a Svéd Királyi Művészeti Akadémia tiszteletbeli tagja.

A 19–20. század egyetemes és magyar művészetének stílustörténetével és meghatározó művészeivel foglalkozott (Banga Ferenc, Csontváry Kosztka Tivadar, Gruber Béla, Hollósi Simon, Kondor Béla, Nagy Balogh János, Ország Lili). Iskolateremtő művészettörténeti munkásságának központjában az egyetemes és magyar művészet, valamint a modern művészet esztétikai problémáinak kutatása állt. Az 1960–1970-es években kibontakozó új szemléletű, a nemzetközi művészeti mozgalmakhoz felzárkózó művésznemzedék teljesítményeinek kommentálásával, illetve népszerűsítésével sokban hozzájárult a magyar műkritikai gondolkodás megújulásához (*Modern magyar művészet, A művészet sorsfordulója, Minerva baglya, Törvény és kétely, Gesztus vagy műalkotás*). Születésének 75. évfordulóján, 2004-ben az ELTE BTK Művészet-

történeti Intézete és az MTA MKI emlékülést rendezett tiszteletére. Hagyatékát az MTA MKI Adattára őrzi (C-I-182).

Kitüntetések: 1965: Pasteiner Gyula-emlékérem; 1979: Ipolyi Arnold-emlékérem; 1987: Martyn Klára-díj, Munkácsy-díj; 1989: Pro Universitate emlékérem; 1991: Széchenyi-díj, a Művészeti Alap nagydíja.

(Németh Katalin)

Irodalom: Szász Imre: *Ménesi út. Regény és dokumentumok*, Budapest, Magvető, 1985; FODOR András: *A Kollégium. Napló 1947–1950*, Budapest, Magvető, 1991; MAROSI Ernő: In memoriam Németh Lajos 1929–1991, *Ars Hungarica*, 20(1992), 1. sz., 3–6; MAJOROS Valéria: Németh Lajos munkásságának bibliográfiája, *Ars Hungarica*, 20(1992), 1. sz., 17–42; MAROSI Ernő: Németh Lajos, *Magyar Tudomány*, ú. f., 37(1992), 2. sz., 232–235; KMMML (2000), II, 925; BEKE László: Németh Lajos (1929–1991), in MARKÓJA Csilla–BARDOLY István (szerk.): „Emberek, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény, *Enigma*, 24[2007], 49. sz., 593–604 (korábbi méltatásokkal).

Nováky Hajnalka Ágnes (Budapest, 1962)

1981–1987: az ELTE BTK történelem-művészettörténet, majd művészettörténet szakos hallgatója. 1985–1994: az MTA MKCS–MTA MKI I. Régi Magyar Művészeti Osztályának ügyintézője. 1988: művészettörténész diploma. Szakdolgozata (*Magyarországi castrum dolorisok a XVI–XVII. századból*) 1989-ben Szilárdfy-jutalomdíjban részesült. Részt vett a magyar művészettörténeti bibliográfia és a Veszprém megyei műemléki topográfia munkálataiban, 1993 óta a K. G. Saur Verlag kiadásában (2010-től De Gruyter) megjelenő *Allgemeines Künstlerlexikon* magyar szócikkeinek koordinátora, 500 szócikk szerzője, 1996–2011: közel 1500 szócikk szerkesztője. 1994 óta az MTA MKI tudományos munkatársa.

Kutatási területe: barokk művészet (*castrum dolorisok*, stukkó művészet).

Forrás: MTA MKI Irattára, 72/1994.

Pálincás Réka (Miskolc, 1964)

1982–1983: az MTA MKCS kisegítő könyvtárosa, majd a műemléki középtopográfia külső bibliográfiai cédulázója. 1984–1987: az ELTE BTK művészettörténet-magyar nyelv és irodalom szakos, 1988–1990: művészettörténet szakos hallgatója. 2010 óta az MNG Adattárának szakmuzeológusa. Rendszeresen tart bűtörténeti előadásokat a V-Pearl Művészeti Szabadegyetemen.

Kutatási területe: középkori művészet, iparművészet.

Forrás: MTA MKCS Irattára, 414/1983.

Papp Gábor György (Budapest, 1971)

1994–1999: az ELTE BTK művészettörténet szakos hallgatója. 2000 óta az MTA MKI II. Modern Magyar Művészeti Osztályának tudományos segéd-, 2004 óta tudományos munkatársa. 2000–2009: az MTA Művészeti Gyűjteményének munkatársa. 2001–2004: a historizmus szobrászatát feltáró OTKA-kutatás résztvevője. 2004:

társszerkesztője a *Magyar Tudományos Akadémia képzőművészeti kincsei* című kötetnek. 2005–2008: nemzetközi projektet, konferenciát, kiállításokat szervezett a német–magyar építészeti kapcsolatok témában. 2006–2010: összefogta az MTA műemlékállományának feldolgozását, és szerkesztette az ezt bemutató kötetet (*Épített örökség a magyar tudomány szolgálatában*). 2008: PhD-fokozat (*Gerster Kálmán [1850–1927] munkássága*). Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: a historizmus építészete, építészképzés, építészmigráció, illetve akadémiai intézménytörténet, gyűjtéstörténet.

Papp Júlia (Csenger, 1958)

1976–1981: az ELTE BTK művészettörténet–történelem szakos, 1984–1986: esztétika szakos hallgatója. 1981–1995: a Magyar Népköztársaság/Köztársaság Művészeti Alapja munkatársa. 1989: egyetemi doktori cím (*Sándor István és a képzőművészetek*). 1992–1995, 1997–2000: az MTA MKI ösztöndíjasa. 1997: PhD-fokozat. 1998–2001: Bolyai-ösztöndíj. 2003–2006: az ELTE Egyetemi Könyvtárának MTA TKI ösztöndíjasa. 2006–2008: OTKA kutatói ösztöndíj. *A magyar nemzeti művészet kialakulásának és modernizációjának időszaka (1800–1920)* című OTKA-program résztvevője. 2009 óta az MTA MKI tudományos munkatársa, Könyvtárának vezetője. 2011: OTKA publikációs pályázat. Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: 19. századi sokszorosított grafika, 19. századi műtárgyfényképezés. 2004–2011: elkészítette Blaschke János (1770–1833) rézmetsző *oeuvre*-katalogusát. Az Intézetben részt vesz a 19. századi művészet, illetve a magyar fotótörténet kézikönyvének megírásában.

Források: MTA MKI Irattára, 574/1992; 85/1994.

Pataki Gábor (Székesfehérvár, 1955)

1975–1980: az ELTE BTK művészettörténet–történelem–esztétika szakos hallgatója. 1980–1982: az MTA MKCS II. Újkori Magyar Művészeti Osztályának tudományos ösztöndíjas gyakornoka, 1982–1984: tudományos segédmunkatársa. 1984: egyetemi doktori cím (*Az Európai Iskola és a Galéria a Négy Világtájhoz – műtípusok, ikonográfiai elemzés*); 1985: tudományos munkatárs. 1983–1988: műemléki topográfiai kutatások Győr–Sopron–Moson és Fejér megyében, valamint Székesfehérvárott. Részt vett *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 5., 7. és 8. kötetének munkálataiban (segédszerkesztés, bibliográfia, művészetkritika története). 1989–1991: az Adattár helyettes vezetője, interjúk készítése kortárs művészekkel. 1991 óta tudományos főmunkatárs, igazgatóhelyettes, az *Ars Hungarica* szerkesztőbizottságának tagja, az *Új Művészet* rovatvezetője.

1995: Állami Eötvös-ösztöndíj. 1997: PhD-fokozat. 1998: Soros–RSS-ösztöndíj. Társ-szerkesztője az Adattár fondjegyzékének (András Edittel). Tagja a Smohay Alapítvány és az Első Magyar Látványtár kuratóriumának, az MTA Művészettörténeti Bizott-

ságának, valamint az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztálya köztestületének.

Kutatási területe: a 20. század magyar művészete (Európai Iskola, Kassák Lajos, Vajda Lajos), kritikátörténet. Az 1980-as évektől számos kiállítás (1983: *A Dada Magyarországon*; 1986: *Idézőjelben*; 1997: *Kassák Lajos*; 2008: *Vajda Lajos*) megvalósításában vett részt. Jelenleg a *Hosszú hatvanas évek* című kutatási program egyik munkatársa.

Kitüntetések: 1994: Pasteiner Gyula-émlékérem; 1997: Munkácsy-díj; 2009: Opus Mirabile díj (*Vajda Lajos*-kiállítás az MNG-ben, 2008).

Irodalom: AKNAI Katalin: A művészettörténet nem diadalmenet. Beszélgetés Pataki Gáborral, *Műértő*, 2000 szeptember, 14; KMMML (2001), III, 90.

Patkós Judith (Budapest, 1962)

Filozófia-ógörög nyelv és irodalom szakon szerzett diplomát az ELTE BTK-án. 2000–2001: az MTA MKI könyvtárvezetője.

Források: MTA MKI Irattára, 326/2000; 116/2001.

Pécsi Márta (Golubics Béláné)

1972–1977: az MTA MKCS könyvtárosa.

Perenyei Monika (Kőszeg, 1971)

1993–1998: az ELTE BTK művészettörténet szakos hallgatója. 2001: szakdolgozat (*Montázs a modern magyar művészetben*). 2002–2006: a Vadnai Galéria művészeti vezetője. 2005–2008: Kállai Ernő művészettörténész-műkritikusi ösztöndíj. 2007–2010: az ELTE BTK Filozófiai Doktori Iskola Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának hallgatója. Készülő doktori disszertációja témája a fotografikus táblakép kialakulásának és kritikájának összefoglalása Thomas Struth életművén keresztül. 2007–2010: az MTA MKI II. Modern Magyar Művészeti Osztályának fiatal kutatói ösztöndíjasa. 2010 augusztusa óta az MTA Pszichiátriai Gyűjteményének tudományos munkatársa. Részt vesz az Intézet *Hosszú hatvanas évek* kutatási programjában. 2007 óta rendszeresen publikál kortárs művészeti folyóiratokban (*Műértő*, *Új Művészet*, *Balkon*).

Kutatási területe: a képzőművészeti fotóhasználat; jelenleg a rendszerváltozás utáni években létrejött ICA-D gyűjtemény fotóalapú munkáinak feldolgozását is végzi.

Peternák Miklós (Esztergom, 1956)

1976–1981: az ELTE BTK történelem-művészettörténet szakos hallgatója. 1978–1986: az Indigó Csoport, 1981–1988: a Balázs Béla Stúdió tagja. 1981–1983: az MNG muzeológusa. 1987–1997: az ELTE BTK posztgraduális videokommunikáció szakán, valamint film- és videómunkákat készített. 1983–1987: az MTA MKCS tudományos továbbképzési ösztöndíjasa. Témája: *Tudomány és művészet kapcsolata az elmúlt három évtized fejlődésére és az új médiumok alkalmazására*. Munkahelyi feladata a ma-

gyarországi műemléki kistopográfia 19–20. századi anyagának gyűjtése és feldolgozása Marosi Ernő irányítása alatt.

1988: az MTA–Soros Alapítvány ösztöndíjasa. 1988–1993 között televíziós produkciókban vesz részt. 1990 óta a Magyar Képzőművészeti Főiskola (Egyetem) tanára, az intermédia művész szak koncepciójának kidolgozója. 1991 óta tanszékvezető egyetemi docens. 1994: a művészettörténet-tudomány kandidátusa (*Tudomány és művészet – új médiumok*). 1997: a Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ igazgatója. 2000: egyetemi habilitáció. 2003–2006: témavezető az OTKA által támogatott *Magyar Képzőművészeti Egyetem művészeti és könyvtári különgyűjteményeinek és történetének feldolgozása* című programban. Tagja az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztálya köztestületének, a MAOE-nak és a Magyar Fotóművészek Szövetségének.

Kitüntetés: 2002: Németh Lajos-díj.

Források: MTA MKCS Irattára, 183, 559; 674/1983.

Irodalom: KMMML (2001), III, 140.

Pintér Gábor (Keszthely, 1957)

1977–1982: az MTA MKCS könyvtárosa. 1980–1986: ELTE BTK levéltár szakos hallgatója. 1982–1993: az OSZK RMNY csoportjának, az Evangélikus Országos Könyvtárnak és a JATE BTK Régi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének munkatársa. 1993–2007: a Szegedi Hittudományi Főiskola egyháztörténet-tanára. Részt vett az MKCS több forráskiadványának (*DAP, U et C, ACP*) sajtó alá rendezésében. Könyvtárosként az állomány szisztematikus gyarapítását tartotta szem előtt. Aukciók, antikváriumi vásárlások révén jelentősen bővítette a segédtudományi anyagot.

Kutatási területe: középkori egyháztörténelem.

Pócs Dániel (Budapest, 1974)

1993–1997: az ELTE BTK művészettörténet-latin szakos hallgatója, a Láthatatlan Kolégium tagja, majd PhD-ösztöndíjas. 1997–2000: Rómában és Firenzében ösztöndíjas. 1997 óta óraadóként tanít az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetében és a PPKE Művészettörténet Tanszékén. 2001–2003: az MTA MKI I. Régi Magyar Művészeti Osztályának fiatal kutatói ösztöndíjasa; 2003 óta tudományos munkatársa. 2003: római ösztöndíj; 2004: PhD-fokozat (*Mátyás király hatalmi reprezentációja és Firenze az 1480-as években: a Didymus-corvina címlapjának értelmezése és a kódex helye a királyi könyvtár tematikájában*). Intézeti feladatai 2006-ig a magyar művészettörténeti bibliográfiai csoport munkájának koordinálása és a honlap szerkesztése. 2006–2010: a Római Magyar Akadémia tudományos titkára. 2011 óta az *Ars Hungarica* szerkesztőbizottsági tagja. Az MTA II. Filozófiai és Történettudományi Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: magyarországi reneszánsz művészet és humanizmus, Corvina-könyvtár, magyarországi humanizmus, 15. századi itáliai festészet és művészet, reneszánsz hatalmi reprezentáció.

Forrás: MTA MKI Irattára, 474/2001

Ráth Zsolt (Budapest, 1953–Budapest, 2001)

1971–1977: az ELTE BTK történelem-orsz-művészettörténet szakos hallgatója. Történelemből és művészettörténetből diplomázott. 1977–1979: az MTA MKCS tudományos ösztöndíjas gyakornoka, 1979–1982: tudományos segédmunkatársa; 1982–1990: tudományos munkatársa. 1983–1988: a Magyar Művészek Lexikon Gyűjtemény vezetője a III. Dokumentációs Osztályon. Munkaköri feladata a II. Újkori Magyar Művészeti Osztályon *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 6., 7. és 8. kötetben való részvétel, valamint az *Allgemeines Kunstlexikon* új kiadásának magyar címszávaival kapcsolatos koordináló munka, a III. Dokumentációs Osztályon a „nem eredeti irattár”-ban őrzött, ún. Műcsarnoki anyag (MKCS–C-II) feldolgozása. 1982: egyetemi doktori cím (*Fejezetek a kubizmus magyarországi történetéhez*). 1989–1991: a BTM Fővárosi Képtárának munkatársa.

Kutatási területe: a magyar kubizmus jelenségeinek vizsgálata (Csáky József, Kmetty János, Szobotka Imre, Bor Pál, Perlrott-Csaba Vilmos, Nemes Lampérth József).

Irodalom: PATAKI Gábor: Ráth Zsolt (1953–2001), *Ars Hungarica*, 29(2001), 2. sz., 415–421.

Révész Emese (Munkács [Mukacseve, U] 1967)

1986–1988: az ELTE Tanárképző Főiskola magyar nyelv és irodalom-népművelés, 1988–1992: a Színház- és Filmművészeti Főiskola tévérendező-szerkesztő, 1993–1998: az ELTE BTK művészettörténet szakos hallgatója. 1997–1999: az MNG külső munkatársa; 1998–1999: az MTA MKI szerződéses alkalmazottja az Adattárban. Feladata a Zádor Anna-hagyaték (C-I-075) rendezése. 1999–2002: oktató a BÁV becsüstanfolyamain. 2002–2008: a PPKE Művészettörténet Tanszékének tanára; 2008 óta Magyar Képzőművészeti Egyetem, Művészettörténet Tanszékének adjunktusa. 2009: PhD-fokozat (*Sajtóillusztráció Magyarországon 1850–1870*).

Források: MTA MKI Adattára, 290/1998; <http://www.revart.eoldal.hu/cikkek/muveszimasolat.html>

Sajó Tamás (Budapest, 1965)

1985–1989: az ELTE BTK művészettörténet-olasz szakos hallgatója. Szakdolgozata (*Régen szóltak e kenyérről az ó frigy szent képei*) 1992-ben Szilárdfy-jutalomdíjban részesült. 1991–1994: MTA TMB ösztöndíjas az MTA MKI I. Régi Magyar Művészeti Osztályán. Témája: a barokk szerzetesrendek magyarországi szervezőtevékenysége. Intézeti feladata az OKGYK-val kötött egyezmény értelmében műtárgyfelmérések az Egri Egyházmegye területén, valamint a számítógépes fejlesztés elindítása. 1992-ben az OKGYK anyagi háttérével, a Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár (Boros István könyvtárvezető) és az MTA MKI tesztelésében Erdős Ivánnal és Gerő Péterrel kidolgozta az *Orbis* számítógépes programot. 1994–1998: az MTA MKI tudományos segédmunkatársa. 1996–1998: Kerny Teréziával a Levéltári Regesztagyűjtemény kezelője. 2001: a művészettörténet-tudomány kandidátusa (*Cesare Ripa Iconológiájának [1603] szöveges forrásai*). 2002-ben elindította a *Studiolum Hungaricum* CD-sorozatot a Studiolum Elektronikus Kiadóval, melynek társigazgatója. 2010 óta Csömör Önkormányzat Oktatási, Sport- és Kulturális Bizottságának külső tagja.

Kutatási területe: reneszánsz és barokk ikonográfia, emblematika, szakfordítások (Cesare Ripa, Hans Belting, Umberto Eco). Jelenleg spanyol egyetemekkel együttműködve a reneszánsz és barokk jelképek és emblémák kutatásán dolgozik, és dél-indiai szír-keresztény kéziratokat kutat.

Források: MTA MKI Irattára, 471/1992, 83, 184/1994; 47, 264, 364/1998; <http://www.studiolum.com/en/colophon.htm>; <http://www.csomor.hu/?module=news&taction=show&nid=61120>

Sármány Ilona (Parsons) (Budapest, 1949)

1967–1972: az ELTE BTK történelem-angol nyelv és irodalom, majd művészettörténet-angol nyelv és irodalom szakos hallgatója. 1972–1974: az MTA MKCS ösztöndíjas gyakornoka, 1974–1977: a III. Dokumentációs Osztály tudományos segédmunkatársa, 1976: egyetemi doktori cím (*A századforduló főbb művészeti kérdései és előzményei*). 1976–1979: az MSZMP MLEE esztétika szakosítójának hallgatója. 1977–1984: az MTA MKCS II. Újkori Magyar Művészeti Osztályának tudományos munkatársa. 1976: az ACP forráskiadvány 5–6. kötetének, 1976–1979: az *U et C* forráskiadvány 4–5. kötetének egyik sajtó alá rendezője. 1976–1981: *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 6. kötetének munkálatai (fejezetek megírása, fényképek összeállítás, névmutató, bibliográfia). 1982-től bekapcsolódott az 5. kötet munkálataiba. Intézeti feladatai mellett az Iparművészeti és a Színház- és Filmművészeti Főiskolán oktatott, valamint előadásokat tartott a TIT-ben. 1984 óta Bécsben él, de a CEU tanáraként és különböző projektek résztvevőjeként rendszeresen hazalátogat Magyarországra.

Kutatási területe: az Osztrák–Magyar Monarchia, illetve Bécs és Budapest művészeti kapcsolatai a századfordulón, Edward Burne-Jones, John Ruskin, Gustav Klimt, Moiré Ödön művészete.

Serfőző Szabolcs (Mezőkövesd, 1974)

1994–1998: az ELTE BTK művészettörténet-néprajz szakos hallgatója. 1998–2002: az MTA MKI I. Régi Magyar Művészeti Osztályának fiatal kutatói ösztöndíjasa a Levéltári Regesztagyűjteményben. 2008: a Centre de recherches et d'études anthropologiques (CREA, Lyon) ösztöndíjasa. 2000: az MTA MKI Levéltári Regesztagyűjteményéről kiadott repertórium társszerzője. 2002–2004: a BTM Kiscelli Múzeum *Mariazell és Magyarország* című kiállításának társszervezője Farbak Péter mellett. 2007: PhD-fokozat (*A sasvári pálos templom és a kegyszobor kultusza a 18. században*). 2008-tól a *Magyarországi barokk freskófestészet korpusza* című OTKA kutatási program munkatársa. Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: magyarországi barokk képzőművészet.

Kitüntetés: 2005: Opus Mirabile díj (*Mariazell és Magyarország* című kiállítás és tudományos katalógus).

Források: MTA MKI Irattára, 265/1998; 413/2001.

Sisa József (Budapest, 1952)

1971–1976: az ELTE BTK történelem-angol nyelv és irodalom, majd művészettörténet-angol nyelv és irodalom szakos hallgatója. 1976–1984: a FIMŰV Műemléki Osztályán kutató. 1980: egyetemi doktori cím (*Alois Pichl tevékenysége Magyarországon*). 1984–1994: az MTA MKCS–MTA MKI II. Újkori/Modern Magyar Művészeti Osztályának tudományos munkatársa. 1984–1990: műemléki topográfiai kutatások Esztergom-Komárom és Fejér megyében, valamint Székesfehérvárott, tanulmányírás a korai és az érett historizmus építészetéről *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 5. kötete számára. 1990 óta tagja (1990–2001: titkára) az MTA Művészettörténeti Bizottságának. 1990 (majd 2001–2002): az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetében meghívott előadó. 1992: a művészettörténet kandidátusa (*Szkalnitzky Antal – egy építész a kiegyezés kori Magyarországon*). 1992 óta: a Garden History Society (Anglia) tiszteletbeli tagja. 1993–1997: OTKA művészettörténeti zsűri (titkár). 1994 óta az MTA MKI főmunkatársa. Tagja az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztálya köztestületének. 1994 óta a Corvinus Egyetem International Study Programs tanszékének megbízott előadója. 1997: kurzus a 19. századi magyar építészetéről (École Pratique des Hautes Études, Paris). 1997–2010: az Adattár vezetője. 1998: egyik szerzője és társszerkesztője (Entz Géza Antallal) a *Fejér megye művészeti emlékei* című középtopográfiának, valamint Dora Wiebensonnal a magyar építésztörténetet összefoglaló angol nyelvű kötetnek (*The Architecture of Historic Hungary*, Cambridge, MIT Press). 1999: a PPKE Művészettörténet Tanszékének megbízott előadója. 2000 óta a II. Modern Magyar Művészeti Osztály vezetője és az *Ars Hungarica* szerkesztőbizottságának tagja. 2001–2004: az MTA Társadalomtudományi Kuratóriumának tagja. 2003 óta a Victorian Society Alumni Association (USA) tagja. 2005, 2007: kurzust tart a kolozsvári Babeş-Bolyai Egyetemen. 2006: az MTA doktora. Disszertációja *Kastélyépítészet és kastélykultúra Magyarországon. A historizmus kora* címmel jelent meg (Budapest, Vince, 2007). 2006–2010: *A magyar nemzeti művészet kialakulásának és modernizációjának időszaka (1800–1920)* című OTKA-program koordinátora. 2009: egyik szerzője a *Magyarország műemlékei* sorozat első, *Székesfehérvár* (Budapest, Osiris) című kötetének. 2010: az OTKA Művészeti és Kulturális tárgyú Kutatások zsűrijének elnöke. 2011 óta a PTE Pollack Mihály Műszaki Kar Breuer Marcell Doktori Iskolájának tagja. *Kutatási területe*: 19. század építészet, műemlékvédelem, kerttörténet.

Kitüntetés: 1990: Pasteiner Gyula-émlékérem.

Források: MTA MKI Irattára, 75/1994; <http://www.mtakoztest.hu/pubsisa/jozsef.htm>; <http://breuer.pmmk.pte.hu/szervezet/torzstagok/dr-sisa-jozsef-dsc>

Somogyvári Judit (Budapest, 1979)

Képesített könyv- és pénzügyi ügyintéző. 1999–2001: az MTA MKI Gazdasági ügyintézője. 2002-ben a PIM gazdasági adminisztrátora.

Források: MTA MKI Irattára, 304/1999; 18, GH-32/2000; 119/2001.

Supala Zsuzsa (Budapest, 1947)

1983–1989: az MTA MKCS gazdasági ügyintézője.

Források: MTA MKCS Irattára, 732–733/1984.

Szabó Andrásné (Csepregy Margit) (Egyházaskesző, 1933)

1987–ig a Kelenföldi Közért Vállalat, 1987–1989: az MTA MKCS mellékfoglalkozású takarítója.

Források: MTA MKCS Irattára, 448/1987; 947/1987; 93, 797/1988.

Szabó Józsefné (Pethes Sarolta, Sára) (Jászárokszállás, 1922)

1953–1969. április 30: az MDK, 1969. május 1–1983: az MTA MKCS gazdasági vezetője. 1985–2003: nyugdíjas ügyintéző az MTA MKCS–MTA MKI Magyar Művészek Lexikona Gyűjteményben. Feladata *A magyarországi művészet története* című kézikönyvsorozat feldolgozását segítő munka végzése, nyilvántartás, ügyirat-kezelési feladatok.

Kitüntetés: Kiváló Munkáért kitüntetés.

Források: MTA MKCS Irattára, 414/1983; 86/1984.

Szabó Júlia (Marosi Ernőné) (Királyhelmece [Kralovsky Hlmece, SK], 1939–Budapest, 2004)

1957–1962: az ELTE BTK művészettörténet-angol nyelv és irodalom szakos hallgatója.

1962–1969: az MNG Grafikai Osztályának muzeológusa, majd az MDK munkatársa.

1969: egyetemi doktori cím (*A magyar aktivizmus története*). 1969–1994: az MTA MKCS–MTA MKI II. Újkori/Modern Magyar Művészeti és III. Dokumentációs Osztályának tudományos munkatársa; 1969–1987: az Adattár vezetője. Jelentős szerepet

játszott a gyűjtemény eredeti iratanyagának gyarapításában. *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 5. kötetének intézeti szerkesztője, de számos, különösen az aktivizmus művészetét tárgyaló fejezetet írt a 6. és 7. kötetekbe is. 1981:

a *Művészet Magyarországon 1830–1870* című kiállítás (MNG) rendezője és katalógusának szerkesztője (Széphelyi Frankl Györggyel). 1974–2004: a *Művészettörténeti Füzetek* technikai szerkesztője. 1985–1994: felmérte, katalogizálta és restauráltatta az MTA képzőművészeti gyűjteményét, melyet 1992-ben az MNG-ben mutattak be, 1994-ben pedig az MTA székházában nyitottak meg. 1994–2004: az MTA Művészeti Gyűjteményének vezetője. 1996: a művészettörténet-tudomány kandidátusa (*A történeti tájfestészet a XIX. században Magyarországon*). 1994–2004: az MTA MKI tudományos főmunkatársa.

Kutatási területe: 19–20. századi magyar és egyetemes művészet (Barabás Miklós, Csontváry Kosztka Tivadar, Kernstok Károly, Ligeti Antal, Nemes Lampérth József, Nyolcak, aktivisták, kelet-európai avantgarde művészet, tájikonográfia).

Kitüntetés: 1985: Pasteiner Gyula-émlékrem.

Forrás: MTA MKI Irattára, 69/1994.

Irodalom: KMMML (2001), III, 459; KOVALOVSKY Márta: Szabó Júlia (1939–1998), in MARKÓJA Csilla–BARDOLY István (szerk.): „Emberek, és nem frakkok”. A magyar műv-

szettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény, *Enigma*, 24[2007], 49. sz., 593–604 (korábbi méltatásokkal); SINKÓ (2009), 109, 116.

Szabó Oszkárné

Közgazdasági technikus. 1982-ig a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat deviza-előadója; 1982–1985: az MTA MKCS mellékfoglalkozású takarítója.

Források: MTA MKCS Irattára, 622/1982; 140/1984; 156, 375/1985.

Szabó Péter (Balassagyarmat, 1957)

1977–1982: az ELTE BTK történelem-művészettörténet szakos hallgatója. 1982–1984: az MTA MKCS II. Újkori Magyar Művészeti Osztályának tudományos ösztöndíjas gyakornoka; 1983–1984: a Színház- és Filmművészeti Főiskola másodállású oktatója; 1984–1986: az MTA MKCS tudományos segédmunkatársa. 1984–1987: a JPTE Művészettudományi Intézetének tanársegéde, majd adjunktusa. 1986: egyetemi doktori cím (*Az Esterházy fiúk temetési ceremóniája. Látvány és végtisztesség a XVII. században*). 1986–1988: az MTA MKCS tudományos ügyintézője, az ELTE TFK Történelem Tanszék oktatója. 1989–1991: az MTA MKCS mellékfoglalkozású szerződéses munkatársa. Intézeti munkaköri feladatai: *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 5. kötetéhez bibliográfiai és fényképgyűjtés, műemléki topográfiai kiszállások (Győr-Moson-Sopron, Fejér megye), idősebb Storno Ferenc (1821–1907) vázlatkönyveiről készült fényképfelvételek rendezése, névmutató a *Csatkai Endre: Kazinczy és a képzőművészetek*, valamint a *Jankovich Miklós, a műgyűjtő* című kötetekhez. 1989: az ELTE TFK mellékfoglalkozású oktatója. 1993–1996: a Művelődési és Köznevelési Minisztérium Tankönyv és Taneszköz Tanácsának referense; 1994: a Voltaire Foundation (Párizs) ösztöndíjasa. 1994–1996: az MTA Művészettörténeti Bizottságának titkára. 1996 óta a Károli Gáspár Református Egyetem oktatója. 1997: PhD-fokozat. Jelenleg az ELTE BTK Történettudományi Intézete Középkori és Kora Újkori Magyar Történeti Tanszékének oktatója. 2009: Habilitáció.

Kutatási területe: 16–18. századi magyar történelem, különös tekintettel az Erdélyi Fejedelemségre.

Forrás: <http://tortenelemszak.elte.hu/intezet/kkukmtt/szabop.html>

Szabolcsi Hedvig (Szabolcsi Miklósné Margules Hedvig) (Budapest, 1926)

Középiskolaival párhuzamosan rajzolni tanult Jaschik Álmos magániskolájában. 1945–1951: a PPT–ELTE BTK olasz nyelv és irodalom-művészettörténet, majd 1950–1951: klasszika archeológia-művészettörténet-muzeológia szakos hallgatója (abszolutórium: 1948, muzeológusi oklevél: 1951). Egyetemi tanulmányai idején (1947–1948) egy évet töltött a Római Magyar Intézetben és a római egyetem etruszkológia és művészettörténeti előadásait hallgatta. 1949–1957: az IPM muzeológusa; 1957–1969: a Bútorosztály vezetője, 1962-től tudományos titkára. 1962–1965: az Iparművészeti Főiskolán tanított. 1969: a művészettudomány kandidátusa (*Magyarországi bútorművészet a 18–19. század fordulóján. Európai kapcsolatok és stíluskérdések*). Disszertációja 1972-ben jelent meg nyomtatásban (Budapest, Akadémiai). 1952–1969: számos mű-

zeumi kiállítás, többek között a Nagytétényi Kastélymúzeum kiállításainak rendezője. Publikációi közül a francia bútorművészettel foglalkozó néhány tanulmánya nemzetközi visszhangot keltett (például M. E. Lignereux, R. deLalonde). 1965–1967 Párizsban bekapcsolódhatott a Louvre Département des Objet d'Art Pierre Verlet vezette munkáiba. Könyvei: 1954: *Régi magyar bútorok*; 1964: *Les meubles françaises en Hongrie* (németül és angolul is).

1969–1990: az MTA MKCS tudományos főmunkatársa; 1973–1990: az *Ars Hungarica* szerkesztőbizottságának tagja; 1979–1990: a II. Újkori Magyar Művészeti Osztály vezetője. 1974–1989: az MRMT alelnöke, ebben a tisztségében újraindította a HEKLER Antal (1882–1940) alapította *Henszlmann Lapokat*; 1976–1990: *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 5. kötetével kapcsolatos szerzői, szerkesztési munkák. 1972: az *Ars Hungarica* kiadásának elindítása. 1978: a *Művészet és felvilágosodás* tanulmánykötet szerkesztése (ZÁDOR Annával); 1980: *Művészet Magyarországon 1780–1830* című kiállítás rendezése az MNG-ben, katalógusának szerkesztése (GALAVICS Gézával). Több, 18–19. századi kutatást érintő konferenciát szervezett az MKCS-ben társtudományok és külföldiek bevonásával.

1960 óta a Furniture History Society (London) tagja és többszöri előadója. 1970 óta tagja és többszöri előadója az MTA mátrafüredi nemzetközi felvilágosodás szimpozionjainak, és az MTA II. Osztályának keretében működött 18. századi munkaközösségnek. Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja. *Kutatási területe*: az újkori európai és magyar iparművészet, a felvilágosodás korának művelődés- és művészettörténete, iparművészet és népművészet kapcsolata, a magyarországi rajzoktatás története.

Kitüntetések: 1955: Szocialista Kultúráért emlékérem; 1963: Pasteiner Gyula-emlékérem; 1969: Szocialista Kultúráért emlékérem; 1987: Ipolyi Arnold-emlékérem; 1997: az MRMT tiszteleti tagja.

Irodalom: MAROSI Ernő: Köszöntés, *Ars Hungarica*, 34(2006) 1–2. sz., 7–9; BARDOLY István: Szabolcsi Hedvig szakirodalmi munkássága. Bibliográfia, *Ars Hungarica*, 34(2006) 1–2. sz., 11–18; SINKÓ (2009), 109, 116; BALOGH Margit–PALASIK Mária (szerk.): *Nők a magyar tudományban*, Budapest, Napvilág, 2010, 624–625.

Szakács Béla Zsolt (Budapest, 1968)

1987–1992: az ELTE BTK művészettörténet-történelem szakos hallgatója. 1988–1992: az Eötvös Collegium bejáró tagja. 1992–1996: az MTA MKI Topográfiai Osztályának fiatal kutatói ösztöndíjasa a Fényképtárban. Feladata a középkori anyag digitalizálása. 1996 óta a PPKE Művészettörténet Tanszékének oktatója. 1993-tól bekapcsolódott a CEU Középkortudományi Tanszékének (Medieval Studies) kutatási és oktatói munkájába. 1997: az MTA MKI Fényképtára középkori anyagának digitális képfeldolgozása. 1998: a művészettudományok kandidátusa (*A Magyar Anjou Legendárium képi rendszerei*). Disszertációja – hasonló címmel – 2006-ban jelent meg a Balassi Kiadónál. 2001: a *Guide to Visual Resources of Medieval East Central Europe* című kötet szerkesztése (Budapest, CEU). 2005 óta a PPKE Művészettörténet Tanszékének

vezetője. Tagja az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztálya köztestületének, és 2009 óta az MTA Művészettörténeti Bizottságának.

Kutatási területe: a középkori művészet, elsősorban ikonográfia, az Árpád-kor építészete és a hazai műemlékvédelem története.

Kitüntetések: 1989: Eötvös Pályázat, 1. díj; 1991: Eötvös Pályázat, 1. díj; 1991: Pro Scientia aranyérem; 1994: Felsőoktatási Tanulmányi Érdemérem.

Források: MTA MKI Irattára, 575/92; 502/1997; <http://www.btk.ppke.hu/karunkrol/intezetek-tanszekek/tortenettudomanyi-intezet/muveszettortenet-tanszek/oktatoink/oktatok/szakacs-bela-zsolt.html>; http://www.colbud.hu/mult_ant/Getty-Participants/BelaZsoltSzakacs.htm

Szentesi Edit (Békéscsaba, 1962)

1986-ban végzett az ELTE BTK művészettörténet-esztétika szakán, 1986–1989: tudományos továbbképzési ösztöndíjas az ELTE BTK Esztétika Tanszékén, azóta az MTA MKCS–MTA MKI-ben dolgozik. Régebben a 13. század első évtizedeinek építészet- és szobrászattörténetével foglalkozott (*A lébényi templom ornamentikája*, szakdologozat, 1986; *A jáki apostolszobrok – Die Apostelfiguren von Ják*, szerk. SZENTESI Edit–UJVÁRI Péter, Budapest, Balassi, 1999); az utóbbi évtizedben inkább a 19. századi historiográfia különböző területeivel: műgyűjtéstörténettel (a Fejérváry–Pulszky-gyűjtemény és köre), múzeumtörténettel (az MNM és az SZM egykori gipszmásolat-gyűjteményei), a művészettörténet-írás történetével (Josef Daniel Böhm és hatása), historizáló építészzel és festésszel (*Kísérlet a hazafias történeti festészet megteremtésére az Osztrák Császárságban, I, 1808–1813*, PhD-disszertáció, 2003). Emellett időről időre elsősorban budapesti (Tabán, zsidónegyed) polgár- és bérházak levéltári és helyszíni építéstörténeti kutatását végzi. 2009 óta az MTA Művészettörténeti Bizottságának titkára. Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kitüntetések: 1997: Opus Mirabile díj (Josef Daniel Böhm Parthenon-fríze, in *Pulszky Ferenc [1814–1897] emlékére*, szerk. MAROSI Ernő, Budapest, MTA MKI, 1997, 56–69); 2006: Opus Mirabile díj (Szobrászattörténeti másolatgyűjtemények a Magyar Nemzeti Múzeumban a 19. század utolsó harmadában. I. Pulszky Ferenc görög szobrászattörténeti másolatgyűjteménye, *Művészettörténeti Értesítő*, 55[2006], 1. sz., 1–94.)

Forrás: MTA MKI Irattára, 389/1995.

Széphelyi Frankl György (Budapest, 1952)

1970–1975: az ELTE BTK angol nyelv és irodalom-művészettörténet szakos hallgatója. 1975–1985: az MTA MKCS II. Újkori Művészeti Osztályának tudományos segédmunkatársa. 1981 szeptemberében három hétig a Fondazione Cini (Velence) ösztöndíjasa (*Tiziano e il Manierismo*). 1983: egyetemi doktori cím (*Egyházi és vallásos festészet Magyarországon 1830–1870*). 1985–1988: az MTA MKCS tudományos munkatársa. Részt vett *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 5. és 6. kötetének munkáiban (tanulmány, szerkesztés), sajtó alá rendezte a DAP forráskiadványokat, előkészítette a *Művészet Magyarországon 1780–1830* című (MNG) kiállítást, ka-

talógusának társszerkesztője, valamint három tanulmányának szerzője (*Allegóriák a korszak festészetében és grafikájában, Mitológiai témák, A korszak egyházi és vallásos festészete*). 1983: tanulmány írása a bécsi Collegium Hungaricumban a XXV. CIHA-kongresszus alkalmából rendezett *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930* című kiállítás katalógusába. 1988–2009: az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetének adjunktusa. 1989 óta (alapító) tagja a BUKSZ szerkesztőbizottságának. 2006: előadások az Albert Ludwigs Egyetemen (Freiburg) a Bécsi Iskoláról. 2009: PhD-fokozat (*A megvetettségtől a befogadtatásig. A barokk recepciója a 19. század második felétől az 1920-as évekig*). Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja. 2010 óta egyetemi docens. *Kutatási területe:* a 17–19. századi egyetemes és magyar művészettörténet, a barokk, a barokk recepciója, tudománytörténet. Számos művészettörténeti könyv, tanulmány fordítását végzi.

Irodalom: SINKÓ (2009), 109, 116.

Szilágyi Antalné (Hegedüs Terézia)

1992–1996: az MTA MKI nyugdíjas kézbesítője.

Források: MTA MKI Irattára, 284, 501/1992; 66/1994.

Szilárdi Béla (Budapest, 1940)

Festő, fotóművész, grafikus. 1963: Budapest, zenetanári oklevél; 1990: München, Computer Grafik Designer (CGD) szak és diploma. 1970-ig zenészként, zeneszerzőként tevékenykedett. 1971: az MTA MKCS fényképésze. 1972–1974 között Saarlouis-ban, majd Saarbrückenben zenetanár, templomi orgonista, kórusvezető. 1975–1980: elsősorban sajtófotográfusi tevékenység, 1980–1985: alkalmazott grafikus Nyugat-Németországban. 1990-től több müncheni stúdió számára készít komputergrafikát. 1985-től elsősorban szabadfoglalkozású festőként tevékenykedik. Számos egyéni és csoportos kiállítása volt.

Irodalom: KMMML (2001), III, 585–586.

Szőke Annamária (Budapest, 1959)

1979–1985: az ELTE BTK művészettörténet-esztétika szakos hallgatója. 1982 óta a *Bölcsész Index* (*Cápa, Jó Világ, Tartóshullám, Hasbeszélő a gondolatban*) egyik szerkesztője; 1985–1987: az ELTE BTK Művészettörténet Tanszékének munkatársa, 1986–1987: az MTA MKCS Adattárának gyakornoka. 1986 óta az Erdély Miklós-hagyaték egyik kezelője; 1987 óta a *Tartóshullám* szerkesztője BEKE Lászlóval. 1987–1990: MTA TMB ösztöndíjas, az utolsó évben 10 hónapig DAAD-ösztöndíjjal a müncheni Zentralinstitut für Kunstgeschichte-ben kutatott; 1990–1991: megbízott előadó a Magyar Képzőművészeti Főiskolán; 1991–1992: az Europa Institut, Budapest ösztöndíja; 1991–1998: az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetének tanársegéde, majd adjunktusa. Az 1991-ben létrejött Erdély Miklós Alapítvány, 1992 óta az Artpool Alapítvány kuratóriumi tagja. 1998: PhD-fokozat (*Székely Bertalan írásos hagyatéka*). 1999 óta

az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetének docense. 1997–1998 óta a Balassi Kiadó által indított *Források a XX. század művészetéhez* című sorozat szerkesztője; 1998: a *Nappali Ház* című folyóirat társszerkesztője. 2010: az MTA Művészeti Gyűjteményében Pauer Gyula-kiállítás rendezése (*Pszeudo 40 – Pauer 70*). Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: 19–20. századi képzőművészet, különös tekintettel egyes életművekre és problémákra (Székely Bertalan, Erdély Miklós, Pauer Gyula, performance-művészet, diagram).

Irodalom: KMMML (2001), III, 621.

P. Szűcs Julianna (Budapest, 1946)

1964–1970: az ELTE BTK magyar/olasz nyelv és irodalom-művészettörténet szakos hallgatója. 1969: az Országgyűlés irodájának munkatársa. 1969–1970: az MTA MKCS könyvtárosa; 1970–1974: tudományos segédmunkatársa; 1975: egyetemi doktori cím (*A római iskola egyházművészetének jelentősége az ellenforradalmi korszak kultúrájában*). 1975–1983: az MTA MKCS tudományos munkatársa. 1976–1989: az MSZMP MLEE esztétika szakosítójának oktatója. 1983: a művészettörténet-tudomány kandidátusa (*A „római iskola” története*). 1984–1988: az MTA MKCS másodállású tudományos főmunkatársa. Feladatai a Könyvtárban: Fülep Lajos könyvtárának leltározása, az Adattárban: az MDK-C-II dokumentációs anyag kezelése, a műcsarnoki anyag feldolgozása, interjúk készítése a nem eredeti irattár számára kortárs művészekkel (Deim Pál). *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 7. kötetének szerzője, 8. kötetének segédszerkesztője. 1971 óta a *Népszabadság* képzőművészeti kritikusa, a *Kritika* rendszeres cikkírója. 1984: a művészettörténet-tudomány kandidátusa (*A „római iskola” története*). 1983 óta a Lapkiadó Vállalatnál a *Mozgó Világ* főszerkesztője. 1983–1984: a *Római Iskola I–II.* című kiállítás rendezője (Esztergom, Keresztény Múzeum). 2001: habilitáció; 2002: egyetemi professzori kinevezés. Jelenleg a PTE Pollack Mihály Műszaki Karának és a PTE Pollack Mihály Műszaki Kar Breuer Marcell Doktori Iskolájának oktatója. Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: az egyházügyi hivatal mecénási tevékenysége a két világháború között, az újklasszicizmus, a Római Iskola, Aba-Novák Vilmos, De Chirico művészete. *Kitüntetések:* 1980: Kritikus Nívódíj; 1983: Munkácsy-díj.

Források: http://epitesz.pmmk.pte.hu/tervezesi_es_epitesi_ismeretek_tanszek/oktatok_tervezes/p_szucs_julianna; http://www.doktori.hu/index.php?menuid=192&sz_ID=7765

Irodalom: KMMML (2001), III, 641.

Szűcsné Schváb Mária (Budapest, 1980)

Pénzügyi és számviteli ügyintéző. 1998–2000: gazdasági informatikus képzés. 2000–2003: a Tessedik Sámuel Főiskola Mezőgazdasági Főiskolai Kar hallgatója. 2001 óta az MTA MKI munkatársa. Főbb feladatai: munkaügy, bérszámfejtés, pénztári feladatok

ellátása, beérkezett számlák átutalása, statisztikai jelentések és adóbevallások elkészítése, készletek nyilvántartása, az intézeti kiadványok terjesztése, valamint leltározás.
Források: MTA MKI Irattára, 125, 321/2001.

Takács Imre (Körmend, 1959)

1978–1983: ELTE BTK művészettörténet-történelem szakos hallgatója. 1983–1996: MNG Régi Magyar Osztályának munkatársa. 1987: Farbak Péterrel, Kerny Teréziával, Lővei Pállal, Mikó Árpáddal Nagyváradon felmérte a középkori székesegyház kidozásra ítélt kőfaragványait. 1988: egyetemi doktori cím (*A magyar káptalanok és konventek középkori pecsétjei*). 1994: a *Pannonia Regia* című kiállítás rendezése az MNG-ben. 1996: a *Mons Sacer* című kiállítás rendezése a Pannonhalmi Bencés Főapátságban. 1997: PhD-fokozat. 1997–2006: az SZM tudományos titkára. 2006: a *Sigismundus rex et imperator* című kiállítás rendezése az SZM-ben. 2007–2008: az IPM főigazgatója; 2008–2010: muzeológusa; 2009 óta az MTA Művészettörténeti Bizottságának tagja. 2010 óta ismét az IPM főigazgatója. 2010: akadémiai doktori fokozat (*A gótika recepciója a Magyar Királyságban II. András korában*). 2010–2011: az MTA MKI másodállású tudományos főmunkatársa. Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: középkori művészet.

Kitüntetések: 1997: Opus Mirabile díj (*Mons Sacer*); 2001: Pasteiner Gyula-emlékérem; 2007: Opus Mirabile díj (*Sigismundus rex et imperator*); 2008: Ipolyi Arnold-emlékérem; 2011: Magyar Köztársasági Érdemrend tisztikeresztje.

Forrás: <http://www.mtakpa.hu/kozttest/ktag.php?ikt=11559>

Tamás Lászlóné (Pomázi Margit, Pomi) (Kiskunfélegyháza, 1935)

1953. szeptember 19–1953. december 4.: a Bács-Kiskun megyei Terményforgalmi Vállalat kisegítő adminisztrátora; 1953. december 29–1959 május 10.: a Kecskeméti Vágóhid és Húsfeldolgozó Vállalat pénztárosa; 1959. május 11–1959. július 15.: az Akkumulátor- és Szárazelemgyár bérelszámolója. 1963: könyvelői szakképesítés. 1969. július 18–1969. április 30.: az MDK önálló adminisztrátora; 1969. május 1–1983: az MTA MKCS gazdasági ügyintézője. 1978–1980: felsőfokú államháztartási könyvelői tanfolyam. 1983–1990: az MTA MKCS gazdasági vezetője.

Kitüntetés: Kiváló Munkáért kitüntetés.

Források: MTA MKCS Irattára, 17, 199/1990.

Tatai Erzsébet (Budapest, 1958)

1983–1888: az ELTE BTK művészettörténet szakos hallgatója. 1986–1988: a Képzőművészeti Kiadó szerkesztője. 1988–1993: tanársegéd a Magyar Iparművészeti Főiskola tanár szakán (magyar művelődéstörténet, környezetkultúra, tantárgypedagógia).

1992–1994: a művészettörténet tanára a CASUS – Kortárs Művészeti Menedzserképző Iskolában, 1992–1997: a Városmajori Gimnáziumban. 1993–1999: a Bartók 32 Galéria vezetője. 2000–2001: az Enciklopédia Kiadó szerkesztője. 2000–2003: az ELTE BTK Művészettörténeti Intézet Doktori Iskolájának hallgatója. 2001–2002: a Műcsar-

nok osztályvezetője. Óraadó a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, 2003 óta az MTA MKI II. Modern Magyar Művészeti Osztályának tudományos munkatársa, 2009 óta az Adattár vezetője. 2006: PhD-fokozat (*Neokonceptuális művészet Magyarországon a '90-es években*, mely hasonló címmel könyvben is megjelent [Budapest, Praesens, 2005]). 1988 óta tanít az Iparművészeti Főiskolán (ma: MOME) és az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetében. Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Elsősorban kortárs művészetről közöl esszéket és tanulmányokat. Művészetpedagógiai munkái közül tanári kézikönyvként jelent meg a TATAI Máriával közösen írt *Környezetkultúra* (Budapest, Iparművészeti Főiskola, 1994), valamint a vizuális művészeti alkotások sajátosságait bemutató *Művészettörténeti ismeretek* (Budapest, Enciklopédia, 2002) című könyve. Számos kiadvány szerkesztője, többek között a *Conceptual Art at the Turn of Millenium. Konceptuálne umenie na zlome tisícroči. Konceptuális művészet az ezredfordulón* (Budapest–Bratislava, AICA Sect. Hungary–Slovak Sect. of AICA, 2002) című konferencia-kötetnek (Jana GERŽOVÁVAL) és a *Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára* kiadott köszöntőkötetnek (Budapest, Praesens, 2007, BEREZ Ágnessel és L. MOLNÁR Máriával).

Kitüntetések: 2004: Pasteiner Gyula-émlékérem; 2005: Németh Lajos-díj.

Források: <http://www.c3.hu/othercontent/kritika/cv/tataihu.html>; <http://www.aica.hu/etatai.html>

Irodalom: KMMML (2001), III, 673.

Tihanyi Attila Miklós (Budapest, 1975)

1997–2001: a Magyar Iparművészeti Egyetem–MOME könyvtárosa, részt vett az intézmény levéltárának rendezésében is. 2000: OSZK könyvtárosasszisztens-továbbképző tanfolyam. 2001 óta az MTA MKI könyvtárosa. 2005–2009: az ELTE BTK Könyvtár szakos hallgatója. 2009: szakdolgozat (*Hagyatékok és különgyűjtemények a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetének könyvtárában*).

Források: MTA MKI Irattára, 413, 414, 488/2001.

Tímár Árpád (Budapest, 1939)

1959–1964: az ELTE BTK magyar nyelv és irodalom–művészettörténet-filozófia szakos hallgatója. 1964–1966: az MTA tudományos ösztöndíjas gyakornoka; 1964–1970: MTA Filozófiai Intézet Esztétikai Osztályának segédmunkatársa. 1970–2009: az MTA MKCS–MTA MKI II. Újkori/Modern Magyar Művészeti Osztályának tudományos munkatársa; 1973–1980: Az *Ars Hungarica* szerkesztője; 1971–1990: az intézmény személyzeti felelőse. 1979–1981: a *Művészet* főszerkesztő-helyettese. 1981–1986: a MKISZ alelnöke; 1990–1993: az *Új Művészet* szerkesztője. 1992–1997: a Magyar Művészek Lexikon Gyűjtemény vezetője. 1994: a művészettörténet-tudomány kandidátusa (*Képzőművészeti irodalom Magyarországon a 19. század első felében*). 1994–2009: az MTA MKI tudományos főmunkatársa. 1997–2010: az *Ars Hungarica*

szerkesztője. Tagja az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztálya köztestületének, valamint az MTA Művészettörténeti Bizottságának.

Kiállítás kritikáit, könyvbírálatait a *Művészet*, az *Új Művészet*, a *Kritika*, a *Népszabadság*, a *Világosság* és a *Magyar Filozófiai Szemle* közölte. Művészettörténeti tanulmányai az *Ars Hungarica*, a *Művészettörténeti Értesítő*, az *Acta Historiae Artium* című periodikumokban jelentek meg. Részt vett *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 5., 6. és 7. köteteinek munkálataiban. Számos művészettörténeti bibliográfiát állított össze, egyebek mellett az MTA MKCS munkatársainak 1969–1984 között megjelent irodalomjegyzékét. Összeállította és szerkesztette Dési Huber István, Elek Artúr, Fülep Lajos, Henszlmann Imre, Kállai Ernő, Lukács György, Popper Leó, Tolnay Károly írásait és tanulmányait, valamint *A nagybányai művészet és művésztelep a magyar sajtóban, I–II (1896–1909, 1910–1918)*, *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja, I–III* című dokumentumköteteket.

Kutatási területe: a 19–20. század magyar képzőművészetének, műkritikájának és művészettörténet-írásának története.

Kitüntetések: 1994: Opus Mirabile díj (Vita Ferenczy István Mátyás-émlékmű tervéről, *Ars Hungarica*, 21[1993], 2. sz., 163–202); 1996: Hauser Arnold-díj; 1997: a Soros Alapítvány Fülep Lajos-díja; 2000: Németh Lajos-díj; 2005: Ipolyi Arnold-émlékérem; 2007: Magyar Köztársasági Arany Érdemkereszt (polgári tagozat).

Források: MTA MKI Irattára, 107/1992; 78/1994.

Irodalom: KMML (2001), III, 689; MAROSI Ernő: Hetvenéves Tímár Árpád, in „A feledés árja alól új földeket hódítok vissza”. *Írások Tímár Árpád tiszteletére*, szerk. BARDOLY István–JURECSKÓ László–SÜMEGI György, Budapest, MTA MKI, MissionArt Galéria, 2009, 9–14; BARDOLY István: Tímár Árpád műveinek bibliográfiája, in uo., 15–29.

Tóth Áron (Budapest, 1978)

1996–2001: az ELTE BTK művészettörténet szakos hallgatója. 2002–2005: az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetében ösztöndíjas PhD-hallgató, folyamatosan részt vett a KÖH műemléki revíziós és műemléki értéktár projektjeiben. 2005–2009: az MTA MKI I. Régi Művészeti Osztályának fiatal kutatói ösztöndíjasa a Fényképtárban, majd megbízott kutató. 2009 óta a Műemlékek Nemzeti Gondnoksága Tudományos Osztályának munkatársa, adattáros. 2007 óta órákat ad a PPKE BTK Művészettörténet Tanszékén. 2008: PhD-fokozat („Civilis Architectura” a XVIII. századi Magyarországon – A vitruviánus építészetelmélet hazai recepciója a késő barokk és a felvilágosodás korában). Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: 16–18. századi építészetelmélet, építészeti szakirodalom és építészeti szakismeretek. A 18. század építésze, különös tekintettel az építészeti ikonográfiára és az építészeti technikára.

Tóth Melinda (Budapest, 1939)

1957–1962: az ELTE BTK művészettörténet-angol nyelv és irodalom szakos hallgatója. 1962–1963: a Corvina Kiadó szerkesztői gyakornoka, majd szerkesztője; 1964–1965: középfokú könyvtári végzettséggel az OMF könyvtárosa; 1965–1967: a Városépítési és Tervező Vállalat műszaki ügyintézője; 1967–1972: az SZM könyvtárosa. 1972: egyetemi doktori cím (*A hidegségi templom román kori falképei*). 1972–1994: az MTA MKCS–MTA MKI I. Régi Művészeti Osztályának tudományos munkatársa. 1972–1974: a III. Dokumentációs Osztály vezetője. Fő feladata *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 1. kötetével kapcsolatos teendők (tanulmány, képszerkesztés) ellátása és a *DAP* forráskiadvány sajtó alá rendezése. 1978: az *Árpád-kori kőfaragványok* című kiállítás rendezése Marosi Ernővel a székesfehérvári István Király Múzeumban, a katalógus egyik szerzője, szerkesztője (MAROSI Ernővel, VARGA Líviával). 1982: a székesfehérvári István Király Múzeumban rendezett *Művészet I. Lajos király korában 1342–1387* című kiállítás katalógusának egyik szerkesztője; az ELTE BTK Művészettörténet Tanszékének óraadója. 1989: négy hónapos New York-i tartózkodás a Metropolitan Museum of Art középkori osztályának *visiting scholar*jaként; 1994–1999: az MTA MKI tudományos főmunkatársa. 1994: regensburgi–bambergi konzultációsorozat a 12–13. századi kőszobrászati emlékek restaurálásának és történeti értékelésének témakörében. 1995: müncheni tanulmányút a Zentralinstitut für Kunstgeschichte könyvtárában hasonló témakörben. 1997: PhD-fokozat.

Kutatási területe: a 11–13. századi magyarországi falfestészet, Árpád-kori patrociniumkutatás, szobrászat, különös tekintettel a székesfehérvári prépostsági templom, a somogyvári bencés apátság és a pécsi székesegyház román kori kőfaragványaira. 1990–2004: a Pécsi Dómmúzeum Alapítvány támogatásával a Dómmúzeum kőtára új felállításának tudományos tanácsadója, a 2004-ben megnyílt állandó kiállítás forgatókönyvírója. A jelenlegi kiállítás az épület földszintjén a román kori kőfaragványokat mutatja be, míg az emeleten tervezett további rész a gótikus és barokk emlékeket tartalmazza majd.

Kitüntetés: 1992: Ipolyi Arnold-emlékérem.

Tóth Rózsa (Feuer Istvánné, Baby) (Zalaegerszeg, 1928–Budapest, 1985)

1947–1952: a PPT–ELTE BTK művészettörténet-muzeológia-angol/francia nyelv és irodalom-régészet, 1950-től középkori régészet–művészettörténet szakos hallgatója. 1951–1953: a BTM segédmunkása; 1953: a MMOK muzeológus gyakornoka; 1953–1955: a BTM segéd-, 1955–1964: tudományos munkatársa. 1956: a BTM forradalmi bizottságának tagja. 1964–1971: a Középkori Osztály vezetőhelyettese. Régészeti kutatásokat végzett a főváros területén több helyen, feldolgozta a palotaásatás késő gótikus töredékeit. Osztályvezető-helyettesként irányította a Vármúzeum átköltözését a helyreállított budavári palota déli szárnyába, részt vett az ottani állandó kiállítás kialakításában.

1972-től haláláig az MTA MKCS I. Régi Magyar Művészeti Osztályának tudományos munkatársa, 1983-tól főmunkatársa. A készülő kézikönyvsorozat (*A magyarországi művészet története*) késő gótika és reneszánsz kötetének (1470–1630) belső szer-

kesztőjeként kutatásaiban ettől kezdve teljesen a reneszánsz felé fordult. Sokoldalú nyelvismerete, kommunikatív személyisége utat nyitott számára a nemzetközi reneszánszkutatás fórumain való megjelenésre (például a tours-i Reneszánsz Központ konferenciáin háromszor is előadott). Fő műve a *Művészet és humanizmus a kora reneszánsz Magyarországon* című, 1982-ben megvédett kandidátusi értekezése volt, amely már halála után, 1990-ben jelent meg angol nyelven (*Art and Humanism in Hungary in the Age of Matthias Corvinus*, Budapest, Akadémiai). Reneszánsz tárgyú publikációival a legújabb angolszász szakirodalom szemléletének elsajátításával, interdiszciplináris, a filológiára és irodalomtörténetre is odafigyelő szemléletével jelentős új kutatási eredményeket ért el, s új perspektívákat nyitott a kutatás számára. Hagyatékát az MTA MKI Adattára őrzi (C-I-154).

Kitüntetések: 1969: a Munka Érdemrend bronz fokozata; 1977: Pasteiner Gyula-emlékérem.

(Farbaky Péter)

Irodalom: MAROSI Ernő: Feuerné Tóth Rózsa (1928–1985), *Ars Hungarica*, 14(1986), 1. sz., 3–7; ARADI Nóra: Sírbeszéd Feuerné Tóth Rózsa ravatalánál, *Ars Hungarica*, 14(1986), 1. sz., 9–10; ZOLNAY László: *Hírünk és hamvunk*, Budapest, Magvető, 1996, 707, 710 (Tények és Tanúk); K. VÉGH Katalin: *A Budapesti Történeti Múzeum az alapítástól a jelenkorig*, Budapest, 2003, 105–127 (Monumenta Historica Budapestiensia XI); MIKÓ Árpád: Reneszánsz, magyar reneszánsz, magyarországi reneszánsz. Részletek egy stíluskorszak kutatásának történetéből, in *Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*, II: *Tanulmányok*, szerk. MIKÓ Árpád–VERŐ Mária, Budapest, MNG, 2008, 131–132, 134.

Tóthné Mészáros Livia (Budapest, 1950)

1973-ban került az MTA MKCS-be, az akkor induló *Ars Hungarica* folyóirat gépelési feladataira. Szervezetileg 1991-ig a Németh Lajos, majd Szabolcsi Hedvig vezette II. Újkori/Modern Magyar Művészeti Osztály ügyviteli dolgozója. 1982: BME OMIKK könyvtárosi tanfolyam. Részt vett az intézmény szinte valamennyi kiadványának (például *U et C*; *DAP*; *Árpád-kori kőfaragványok*; *Művészet I. Lajos király korában 1342–1387*, *A magyarországi művészet története* című kézikönyvsorozat stb.) technikai munkálataiban. 1991–2000: a Titkárság vezetője. 1991–1994: az intézeti kiadványok terjesztője; 1991–1995: az OTKA Társadalomtudományi Szakkollégiumában adminisztratív feladatok végzése. 2000–2005: Marosi Ernő munkatársa az I. Régi Magyar Művészeti Osztályon. 2005 óta ismét a Titkárság vezetője.

Kitüntetés: 1987: Kiváló Munkáért kitüntetés.

Forrás: MTA MKCS Irattára, 152/1987.

Tribusz Sándorné (Sándor Mária Ildikó) (Csengerújfalú, 1946)

2001-ben a Gazdasági Hivatal kisegítő könyvelője.

Források: MTA MKI Irattára, 315, 429/2001.

Varga Livia (Budapest, 1949–Torontó, 2011)

1968–1969: adminisztratív munkakörök ellátása különböző vállalatoknál. 1971–1975: az ELTE BTK művészettörténet-francia nyelv és irodalom szakos hallgatója. 1978–1979: az MTA MKCS I. Régi Magyar Művészeti Osztályának tudományos ügyintézője, 1979–1981: központi ösztöndíjas gyakornoka, 1981–1985: tudományos munkatársa. 1977: egyetemi doktori cím (*A szászsebesi evangélikus templom középkori építéstörténete*). Doktori disszertációja a *Művészettörténeti Füzetek* sorozatban jelent meg. Szerkesztői feladatokat látott el és fejezeteket írt *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 2. kötetébe; 1982: a *Művészet I. Lajos király korában 1342–1387* című katalógus társszerkesztője (Marosi Ernővel, Tóth Melindával). 1984: Fejér megyei műemléki topográfiai kutatások, Balogh Jolán *Kolozsvári kőfaragóműhelyek* című műve reprint kiadásának előkészítése. 1985 óta Torontóban élt, a University of Torontón oktatott, de az Intézettel sem szakadt meg a kapcsolata. Publikált az *Ars Hungarica*-ban is. 1995–1999: a CEU Középkor-tudományi Tanszékének (Medieval Studies) előadója (gótikus építészet, síremlékek). 2005–2006: a *Sigismundus rex et imperator* című kiállítás (SZM) programirodájának munkatársa, francia nyelvű katalógusának fordítója, koordinátora. 2007–2009: a PPKE Művészettörténet Tanszékének előadója (gótikus és reneszánsz egyetemes művészet).

Kutatási területe: középkori építészet és síremlékek.

Irodalom: LÖVEI Pál: *Varga Livia*, [nekrológ, megjelenés előtt].

Végh János (Budapest 1936)

1954–1959: az ELTE BTK művészettörténet szakos hallgatója. 1958–1959: az SZM gyakornoka; 1959–1962: a hódmezővásárhelyi Tornyai János Múzeum segédmuzeológusa, majd megbízott vezetője, 1962–1964: a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, 1965–1977: a Corvina Kiadó szerkesztője. 1969: egyetemi doktori cím (*XV. és XVI. századi német képek magyar gyűjteményekben*). 1969–1970: az ELTE BTK Művészettörténet Tanszéke, 1971–1973: a Színművészeti Főiskola megbízott előadója; 1977–1985: a Magyar Iparművészeti Főiskola Elméleti Intézetének tanszékvezető docense, 1977–1982, majd 1984-ig főállású, utóbb mellékállású oktatója, 1990-től professzori címmel. 1984–2008: az MTA MKCS–MTA MKI I. Régi Magyar Művészeti Osztályának tudományos főmunkatársa. *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 3. kötetének szerkesztője, egyik szerzője az 1987-ben kiadott *Zsigmond*-katalógusnak. 1989: a művészettörténet-tudomány kandidátusa (*Szepességi szárnyasoltár-művészet a középkor végén*). 1997–2000: a Magyar Művészek Lexikona Gyűjtemény vezetője. Több éven át az *Acta Historiae Artium* szerkesztőbizottsági és a TIT Művészeti Szakosztályának vezetőségi tagja. Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Folyamatosan ír lexikoncikkeket, a ZÁDOR Anna–GENTHON István szerkesztette *Művészeti Lexikontól* és a LAJTA-féle *Művészeti Kislexikontól* a *MAMÜL*-ig, két lexikont pedig szerkesztőként jegyez. Fontosnak tartja a recenziókat, a megjelent írások megismertetésén kívül a nálunk sajnálatosan csökevényes szakmai közvélekedést, együtt gondolkodást is szolgálni kívánja. Pályáját a kezdetek óta végigkíséri az alapfokú vagy

igényesebb ismeretterjesztés, pedagógusi ambíciói kiélésének alkalmas terepe.

Kutatási területe: a késő középkori Magyarország faszobrászata és táblaképfestészete, illetve ennek ikonográfiai vonatkozásai; a retabulumok egészének együttes vizsgálata.

Kitüntetések: 1979: Pasteiner Gyula-émlékérem; 2004: Ipolyi Arnold-émlékérem.

Velladics Márta (Budapest, 1965)

1984–1990: az ELTE BTK művészettörténet-történelem szakos hallgatója. 1990–1993: az MTA MKCS–MTA MKI MTA TMB ösztöndíjasa Galavics Géza irányításával. Témája: a szerzetesrendek II. József korabeli abolíciójának művészettörténeti vonatkozásai. 1992. május–június: a Művelődési Minisztérium és a bécsi Collegium Hungaricum két hónapos ösztöndíja; 1993. március–szeptember: a British Council és a Sotheby's közös ösztöndíja Londonban; 1993. október–november: két hónapos kutatómunka Bécsben az ÖAD és a „Pro Renovanda Cultura Hungariae” Alapítvány ösztöndíjaival. 1994 óta az OMVH–KÖH munkatársa. 1994–1997: részvétel az ELTE BTK művészettörténeti doktori (PhD) programjában. 1996. január: a Művelődési Minisztérium és a bécsi Collegium Hungaricum egy hónapos ösztöndíja. 2003: PhD-fokozat (*Szerzetesrendi abolíció II. József korában. Művészettörténeti szempontok*). 2005–2008: Bolyai-ösztöndíj (*A herceg Esterházy család 18. századi tervtárának rekonstrukciója*). Jelenleg a KÖH Műemléki Kutató és Dokumentációs Központ Kutatási Osztályának vezetője. Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: 18. századi építészet, barokk egyháztörténet és iparművészet, levéltártörténet.

Kitüntetés: 2004: Zádor Anna-díj.

Verő Mária (Takács Imréné) (Sopron, 1960)

1979–1984: az ELTE BTK művészettörténet-történelem szakos hallgatója. 1984: szakdolgozat (*Adatok a magyarországi bronzművesség történetéhez*). 1985–1988: Kovács Éva vezetése alatt az MTA MKCS belföldi tudományos továbbképzési levelező ösztöndíjasa. Fő feladata Genthon István (1903–1969) kiadatlan kéziratának (*Magyar műkincsek és emlékek külföldön*) rendezése. 1993–2007: az SZM Régi Szobor Gyűjteményének muzeológusa, majd főmuzeológusa. 2007 óta az MNG Régi Magyar Gyűjteményének főmuzeológusa. Jelenleg a Regisztrációs Osztály vezetője.

Kutatási területe: szepességi bronz keresztelődmedencék, középkori szobrászat, alabástromszobrászat, műgyűjtés története.

Források: MTA MKCS Irattára, 197, 554/1985.

Vincze Gabriella (Békéscsaba, 1979)

1999–2005: az ELTE BTK magyar nyelv és irodalom-művészettörténet szakos hallgatója. 2007–2010: ELTE BTK Művészettörténeti Intézete Doktori Iskolájának hallgatója. 2010 óta az MTA MKI II. Modern Művészeti Osztályának munkatársa.

Kutatási területe: két világháború közötti magyar avantgárd színpad, a tánc- és képzőművészet kapcsolata a 20. században (kosztüm- és díszlettervek, színpadképek, fotók), tánc-történet (mozdulatművészet), mozgásábrázolások a képzőművészetben (fotótörténet, szobrászat), mozdulatművészet és iparművészet kapcsolata az 1910–1930-as években. Jelenleg az Intézet mozdulatművészeti kutatásának résztvevője, illetve a Palasovszky Ödön- (C-I-107), a Kövesházi Ágnes- (C-I-165) és a Rabinovszky Máriusz- (C-I-064) hagyatékot rendezi az Adattárban.

Wehli Tünde (Budapest, 1943)

1963–1968: az ELTE BTK művészettörténet-történelem szakos hallgatója. Művészettörténész, okleveles középiskolai történelemtanár. 1968–1969: az ELTE BTK Művészettörténet Tanszékén kutatási segéderő, közreműködik a XXIII. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszus (CIHA) szervezésében. 1970–1974: MTA MKCS I. Régi Magyar Művészeti és III. Dokumentációs Osztályának segédmunkatársa. 1974: egyetemi doktori cím (*Az Admonti biblia*). 1974–1994: az MTA MKCS–MTA MKI I. Régi Magyar Művészeti Osztályának tudományos munkatársa. 1970–2005: részt vesz az intézeti könyvtár munkájában (belföldi és nemzetközi csere beindítása, Kampis Antal [1903–1982] és Fülep Lajos [1885–1970] könyvtárának leltározása, tanácsadás). 1974–1989: a III. Dokumentációs Osztály csoportvezetője. 1978–2008: közreműködés a *Fragmenta Codicum* kutatócsoport munkájában. *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 1., 2. és 3. köteteinek munkatársa (munkatanulmányok és fejezetek írása). Rendezőként, szerzőként vagy szerkesztőként részt vett az *Árpád-kori kőfaragványok* (Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1978), a *Művészet I. Lajos király korában, 1342–1387* (Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1982), a *Művészet Zsigmond király korában* (BTM, 1987), *A középkori magyar királyok arcképei* (Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 1996) című kiállítások és katalógusaik munkálataiban. 1991–2010: az *Ars Hungarica* „Szemle” rovatának szerkesztője. 1992 óta az MTA MKI Pecsétmásolat Gyűjteményének vezetője. 1994 óta tudományos főmunkatárs. 1996: a művészettörténet-tudomány kandidátusa (*A középkori magyarországi könyvgyűjtők*). 1996–2006: a Kovács Éva (1932–1996) alapította *Középkori magyar uralkodók emlékei* című OTKA-program kutatója. 1997 óta a PPKE BTK Művészettörténet Tanszékének oktatója (előadás, szeminárium, emlékmeghatározás). Az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: magyarországi és európai kódexfestészet (12–15. század), középkori magyarországi művészet, különös tekintettel az ikonográfiai kutatásokra.

Kitüntetés: 1996: Pasteiner Gyula-emlékérem.

Forrás: MTA MKI Irattára, 82/1994.

Zalányi Béla Lászlóné (Ildikó) (Budapest, 1954)

Közgazdasági szakközépiskolai érettségi után különböző vállalatoknál, majd a Magyar Televíziónál adminisztratív munkakörök betöltése. 1999 június–2000. június 30.: az

MTA MKI Könyvtárának szerződéses munkatársa. Feladata az 1999-es állományrevízióban való részvétel.

Forrás: MTA MKI Adattára, 346/1999.

Zámbó Istvánné

1992–1994: az MTA MKI nyugdíjas takarítója.

Források: MTA MKI Irattára, 287, 592/1992; 445/1993; 136/1994.

Zwickl András (Budapest, 1964)

1983–1988: az ELTE BTK művészettörténet–német nyelv és irodalom szakos hallgatója. 1988 óta az MNG Festészeti Osztályának munkatársa, főmuzeológus. 1989–1990: az MTA MKCS–MTA MKI-ben *A magyarországi művészet története* című kézikönyvsorozat 8. kötetének (1945–1990) képkötet-szerkesztése. 1990–1992: Krems–Bécs, Institut für Kulturwissenschaft, posztgraduális tanfolyam művészeti múzeumokban dolgozó kurátorok számára. 1993–1994: a *Balkon* szerkesztője. 1993 óta Magyar Iparművészeti Főiskola oktatója, 2003 óta a MOME (korábban: Magyar Iparművészeti Egyetem) Elméleti Intézetének docense. 1994–1997: Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikusi ösztöndíj. 2000: PhD-fokozat (*Neoklasszicizmus a 20-as évek magyar festészetében*). 2001–2004: Bolyai-ösztöndíj. A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat, az AICA, a Művészettörténeti Bizottság és az MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztályának köztestületi tagja.

Kutatási területe: a 20. századi és kortárs művészet. 1990-től rendez kiállításokat. 2001: *Árkádia tájain. Szőnyi István és köre 1918–1928* (MNG); 2002: az MNG 20. századi magyar művészet (1896–1945) állandó kiállítás festészeti anyagának rendezése (Szücs Györggyel közösen); 2009: *A Művészház 1909–1914. Modern kiállítások Budapesten* (MNG).

Kitüntetések: 2002: Opus Mirabile díj (*Árkádia tájain* című kiállítás, MNG, 2001); 2005: Németh Lajos-díj.

Források: MTA MKCS Irattára, AKA – 81/1991.

Irodalom: KMMML (2001), III, 964.

Összeállította Kerny Terézia

Magyar művészettörténészek külföldön megjelent tudományos publikációi 2006–2008

A MTA Művészettörténeti Bizottságának akkori elnöke, Galavics Géza kezdeményezésére először a 2003 és 2005 között külföldön megjelent publikációkról készült bibliográfia, amelyet az *Ars Hungarica* 2007/1. száma közölt. Az onnan kimaradt írásokat ebbe a listába vettük föl.

Rövidítések

AKL

Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker; München–Leipzig, K. G. Saur, Bd. 48–52, 2006; Bd. 53–56, 2007; Bd. 57–60, 2008.

cat. Esterházy 2007

Nicolas II Esterházy (1765–1833). Un prince hongrois collectionneur (catalogue de l'exposition, Musée national du château de Compiègne), ed. Laure STRACKY, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007.

cat. Fauves hongrois 2008

Fauves hongrois 1904–1914 (catalogue de l'exposition, Cérét, musée d'Art modern; Cateau-Cambrésis, musée départemental Matisse; Dijon, musée des Beux-Arts), eds. Sophie BARTHÉLÉMY–Joséphine MATAMOROS–Krisztina PASSUTH–Dominique SZYMUSIAK, Paris, Biro éditeur, 2008.

cat. Sigismundus (fr) 2006

Sigismundus rex et imperator. Art et culture à l'époque de Sigismund de Luxembourg 1387–1437 (catalogue de l'exposition, Budapest, Szépművészeti Múzeum; Luxembourg, Musée national d'histoire et d'art), eds. Imre TAKÁCS–Zsombor JÉKELY–Szilárd PAPP–Györgyi POSZLER, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 2006.

Kat. Sigismundus (hu) 2006

Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437 (kiállítási katalógus, Szépművészeti Múzeum Budapest; Luxemburg, Musée national d'histoire et d'art), szerk. TAKÁCS Imre–JÉKELY Zsombor–PAPP Szilárd–POSZLER Györgyi, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 2006.

Kat. Sigismundus (dt) 2006

Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437 (Ausstellungskatalog, Budapest, Szépművészeti Múzeum; Luxemburg, Musée national d'histoire et d'art), Hg. Imre TAKÁCS–Zsombor JÉKELY–Szilárd PAPP–Györgyi POSZLER, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 2006.

Kat. Manierismus 2008

Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa (Ausstellungskatalog, Hamburg, Bucelius Kunst Forum), Hg. Michael PHILIPP–Vilmos TÁTRAI–Ortud WESTHEIDER, München, Hirmer, 2008.

ÖBL

Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, és www.biographien.ac.at. Bd. 13, 2010: Lieferung 59, 2007 és Lieferung 60, 2008.

Megjegyzés: A fenti katalógusokban található katalógustételeknek csak a számát tüntettünk föl az egyes szerzőknél, más kiállítási katalógusoknál a tétel címe is szerepel a bibliográfiában.

Aknai Katalin

Gáyor, Tibor, in *AKL*, Bd. 50, 405–406.

Gellér, B. István, in *AKL*, Bd. 51, 206–207.

Alföldy Gábor

Alcsút; Archbishop's Garden, Bratislava (formerly Pozsony); Avrig Park (Freck, Felek, Bruckenthal Park); Betliar (Hungarian: Betlér), Andrassy Park; Bonchida (in Hungarian Bonchida), Bánffy Park; Brunswick Park Dolná Krupá (formerly Alsókorompa); Bucharest city parks; Buda Royal Castle Gardens, Budapest; Cluj (in Hungarian Kolozsvár), Botanic Garden; Cluj (in Hungarian Kolozsvár), Promenade; Csákvár, Esterházy Park; Dég, Festetics Park; Fertőd (formerly Eszterháza); Fűvészkert (Eötvös Loránd University Botanical Gardens, Budapest); Gernyeszeg (Gornești) Teleki Park; Hédevár; Hein, János (Johann Friedrich); Hodkovce (in Hungarian Hotkóc), Csáky Gardens; Högyész; Hungary; Ilseman, Keresztély (Christian); Jámor, Vilmos; Jasov (Hungarian: Jászó) Monastery Garden; Keszthely; Margitsziget (Margaret Island), Budapest; Martonvásár; Mlyňany (Hungarian: Malonya) Arboretum; Moreau, Charles-Jean-Alexandre; Nagycenk; Nebbien, Christian Heinrich; Orczy Gardens, Budapest; Pecz, Ármin, Sr. and Ármin Jr.; Peles Castle, Sinaia, Romania; Petri, Bernhard; Sávárşin (Hungarian: Soborsin) Park; Tata; Topol'cianky (Hungarian: Kistapolcsány); Vácrtót Botanical Garden; Városliget (City Park), Budapest, in *The Oxford Companion to the Garden*, ed. Patrick TAYLOR, Oxford–New York, Oxford University Press, 2006, 5, 18, 27, 45, 53–54, 78, 79, 114–115, 126–127, 130–131; 159–160; 174; 191; 212–213; 214; 223; 228–229, 233, 247, 253, 261–262, 297–298,

301, 313, 315–316, 322, 326, 352–353, 371–372, 376, 432, 463–464, 473, 490, 492.

A Hungarian Gardener in Potsdam: Ármin Pecz Sr. and relations between Prussian and Hungarian Garden Art, in *Prussian Gardens in Europe. 300 years of garden history*. Concept and project director: Michael ROHDE, Leipzig, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten-Edition Leipzig, 2007, 232–237. / Ein Ungarischer Gärtner in Potsdam: Ármin Pecz sen. und die Beziehungen zwischen Preußischer und Ungarischer Gartenkunst im 19. und 20. Jahrhundert, in *Preußische Gärten in Europa. 300 Jahre Gartengeschichte*. Konzeption und Gesamtleitung: Michael ROHDE, Leipzig, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten-Edition Leipzig, 2007, 232–237.

Gillemot, György Lajos; Gillemot, Vilmos, in *AKL*, Bd. 54, 158.

Habsburg Gardens in Hungary, *Die Gartenkunst*, 20. Jg., Beilage zu Heft 2/2008 = *Habsburg. The House of Habsburg and Garden Art / Das Haus Habsburg und die Gartenkunst*, 87–102.

A kastélypark, in CAP György: *Élet a kastélyban. A székhelyi gróf Mailáth család és a perbenyiki kastély története*, Perbenyik/Pribenik: Perbenyik község, 2008, 142–154.

András Edit

Transgressing Boundaries (Even those Marked out by the Predecessors) in the New Genre Conceptual Art, in *Art After Conceptual Art*, eds. Alexander ALBERRO–Sabeth BUCHMANN, Cambridge MA–London (England), The MIT Press–Vienna, Generali Foundation, 2006, 163–178.

Was war zuerst da, das Huhn oder das Ei? Das gespannte Verhältnis der zeitgenössischen ungarischen Kunst zur Theorie, *Springerin. Hefte für Gegenwartskunst* [Wien], 12 (2006): 2 / What came First, the Chicken or the Egg? Contemporary Art practice and Theory in Hungary: 2, www.springerin.at [angol nyelvű online változat].

An Agent that is still at Work. The Trauma of Collective Memory of the Socialist Past, in *Writing Central European Art History. Patterns Travelling Lecture Set 2008/2009. Erste Stiftung Reader # 01*, ed. Piotr PIOTROWSKI, Vienna, Erste Stiftung, 2008, 5–21, és www.erstestiftung.org/patterns-lectures [pdf változat].

Nachwirkungen. Das Trauma der kollektiven Erinnerung an die sozialistische Vergangenheit, *Springerin*, 14 (2008): 3, 47–52 / An Agent still at work: The trauma of collective memory of the socialist past, és www.springerin.at [angol nyelvű online változat].

Czynnik, który wciąż działa. Trauma przeszłości socjalistycznej w pamięci zbiorowej, in *Tytuł roboczy / Working title: Archive / Archiwum*, No. 1, eds. Magdalena Ziółkowska–Andrzej LEŚNIAK, Łódź, Museum Sztuki, 2008, 12–16.

Bajkay Éva

Gergely, Tibor, in *AKL*, Bd. 52, 98.

Bakó Zsuzsanna

Die Ungarische Seele im Spiegel der Stile und Gattungen. Die ungarische Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in *Die ungarische Seele. Romantik und Realismus im Land der Magyaren* (Ausstellungskatalog, Krems, Kunsthalle), Hg. Zsuzsanna BAKÓ–Tayfun BELGIN, Krems, Kunsthalle, 2006, 8–23.

Stet(t)ka Gyula, in *ÖBL*, Lief. 60, 242–243.

Bakos Katalin

Gönczi, Tibor, in *AKL*, Bd. 56, 532–533.

Görög, Lajos, in *AKL*, Bd. 57, 36–37.

Balogh Ilona

69, 94, 96. sz. katalógustétel, in *cat. Esterházy 2007*.

Bardi Terézia

Newly Found Inventories of Esterházy Sceneries, *Haydn-Studien*, 9 (2006), 94–106.

Barki Gergely

De l'académie Julian à l'académie Matisse, in *cat. Fauves hongrois 2008*, 49–55.

De Paris à l'Arcadie. Autour des nus des fauves hongrois, in *cat. Fauves hongrois 2008*, 139–147.

"Tableaux d'amitié" et autoportraits provocateurs. Les caractéristique des portraits des fauves hongrois, in *cat. Fauves hongrois 2008*, 161–165.

"Évolution vers le fauvisme" dans les oeuvres de jeunesse de Béla Czöbel, in *cat. Fauves hongrois 2008*, 185–199.

Róbert Berény, l'"apprenti fauve", in *cat. Fauves hongrois 2008*, 201–207.

Bartos György

7.1 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006; Kat. Sigismundus (dt) 2006; cat. Sigismundus (fr) 2006*.

Basics Beatrix

6.7 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006; Kat. Sigismundus (dt) 2006; cat. Sigismundus (fr) 2006*.

A mauzóleum épülete, in *BASICS Beatrix–TÖKÖLY Gábor–BARCZI Gyula: Vita fumus. Az élet füst* [A krasznahorkai Andrássy-mauzóleum], Duna-szerdahely, Méry Ratio, 2006, 41–77.

Katalógustétel, in *Eingesetzestreuer Hochverräter. Graf Lajos Batthyány (1807–1849)* (Ausstellungskatalog, Wien, Österreichisches Staatsarchiv), reds. Zoltán FÖNAGY–Magdolna KOCZIHA, Wien, Österreichisches Staatsarchiv–Historisches Museum der Stadt Budapest–Collegium Hungaricum Wien, 2007.

Beke László

Remarks on French-Hungarian Artistic Relations in the Last Two Centuries, *Centropa* [New York], vol. 6. no. 2 (May 2006), 140–147.

Abstrakt – Konstruktiv – Konkret / Absztrakt – Konstruktív – Konkrét, in *Abstrakt/Abstract, Konstruktiv/Konstruktív, Konkret/Konkrét. 6 Positionen aus Ungarn / 6 magyarországi festő* (kiállítási katalógus, Berlin, magyar követség), Potsdam, Deutsches Kulturforum östliches Europa, 2006, 7–20.

Vier Ungarn in Ulm, in *Aktuelle Kunst aus Ungarn. László Fehér, István Haász, Ilona Keserü, Károly Klimó* (Ausstellungskatalog, Ulm, Donauschwäbisches Zentralmuseum), red. Martin RILL–Schwantje VOLKMANN–Gerlinde WALZ, Ulm, Donauschwäbisches Zentralmuseum, 2006, oldalszámozás nélkül.

- [Életrajzok:] Mihály Munkácsy; Lajos Deák-Ébner; Géza Mészöly; Sándor Bihari; Károly Ferenczy; János Göröncsér Gundel; Pál Jávor; Lajos Kunffy, in *Roma & Sinti, "Zigeuner-Darstellungen" der Moderne* (Ausstellungskatalog, Krems, Kunsthalle), Hg. Gerhard BAUMGARTNER–Tayfun BELGIN, Krems, Kunsthalle, 2007, 38, 42, 48, 62, 72, 74, 76, 78.
- Polydimensionen in den Werken von János Saxon Szász / Les poly-dimensions dans les oeuvres de János Saxon Szász / Poly-Dimensions in the Works of János Saxon Szász, in *Saxon: Polydimensionen / Poly-dimensions* (Ausstellungskatalog, Ettlingen, Galerie Emilia Suciú), Ettlingen, 2007, oldalszámozás nélkül.
- Atelierportrait: István Haász. Die gelben Reliefs des István Haász, in *Kunst Konkret Ausgabe 13*, Hg.: Jo ENZWEILER–Sigurd ROMPZA, Saarbrücken, Verlag Galerie St. Johann, 2008, 15–20.
- Vorgeschichte der ungarischen Fotografie / The Prehistory of Hungarian Photography / Magyar fotó(elő)történet, in: *Zeitgenössische Fotokunst aus Ungarn*, (Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Hallescher Kunstverein, Galerie der Stadt Sindelfingen, Sindelfingen, 2008) Hg.: Alexander TOLNAY, 18–31, 122–132, 142–150.
- The work of Miklós Erdély, a chrono-logical sketch with pictures up to 1985', in *Miklós Erdély*, ed. Annamária SZÓKE–Georg KARGL, Wien, Fine Arts–Budapest, Kisterem–transzit.hu–Miklós Erdély Foundation (EMA), 5–47.
- Language Problems in the International Avant-garde, in *TextImage. Perspectives on the History and Aesthetics of Avant-garde Publications*, ed. with an introduction by Erwin KESSLER, Sibiu, Brukenthal Museum, 15–17 May 2008, 17–22 (Collected papers of the international symposium „TextImage”).
- Postmoderne Phänomene und New Art History, in *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Hg.: Hans BELTING–Heinrich DILLY–Wolfgang KEMP–Willibald SAUERLÄNDER–Martin WARNKE, Dietrich Reimer Verlag, 2008 (7., überarbeitete und erweiterte Auflage), 387–407.
- Media Art at the Bela Balazs Studio. Interview with László Beke [görögül is], in *Forum Experimental*, Thessaloniki International Film Festival (Vassilis Bourikas), Thessaloniki, 2008, 13–14.
- Ungarn 1989 und was danach geschah, in *Lost & Found, Ungarn im Spiegel seiner zeitgenössischen Kunst* (Ausstellungskatalog, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle), Hg. Fritz EMSLANDER, Köln, Snoeck, 2006, 24–33. / Az 1990-es évtized és ami utána következik, in *Lost and Found, kortárs képzőművészeti kiállítás* (kiállítási katalógus, Debrecen, Modem), Debrecen, Modem, 2007, 5–10.

Békés Enikő

- La fortuna delle opere albertiane in Ungheria, in *Leon Battista Alberti Umanista e Scrittore. Filologia, esegesi, tradizione. Atti del convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di L. B. Alberti*, a cura di Roberto CARDINI–Mariangela REGOLIOSI, Firenze, Polistampa, 2007, II, 737–753.

Berecz Ágnes

- Painting Lesson. Hantaï and His Critics, *Art Journal* [New York], vol. 67, no. 4 (Winter 2008), 12–20.
- Grand Slam. Histories of and by Georges Mathieu, *Yale University Art Gallery Bulletin* [New Haven: Yale University Press], 2008, 39–48.

Bicskei Éva

- "Our Greatest Treasure, the Child". The Politics of Child Care in Hungary, 1945–1956, *Social Politics* [Oxford University Press], vol. 13, no. 2 (Summer 2006), 151–188.
- Gerhardt, Alajosné (geb. Klein, Johanna [Kiss, Janka]; Gerster, Mária [Mari; Stegmüller; Stegmüllerné Gerster], in *AKL*, Bd. 52, 118; 291.
- Gimzer Etelka, in *AKL*, Bd. 54, 310.

Bincsik Mónika

- Collecting Japanese art in Hungary around the turn of the twentieth century, *Andon*, nr. 80 (June 2006), 31–46.
- Lotus Flowers of the Lacquer Pond, *Orientalism*, vol. 37 (May 2006), 53–55.
- Japanese Maki-e Incense Boxes Exported in the Meiji Period. Kōgō, Kōbako as "Objects de Vitrine" in Europe during the Second Half of the Nineteenth Century, *Arts of Asia*, 2006, July–August, 72–83.
- Meiji jidai no yushutsu shikki to Youroppa ni okeru sono juyou [Reception of Meiji period export lacquer in Europe], *Shikkoushi*, 2006, October, 49–60.
- The Japanese Incense Culture and its Related Implements, *Andon*, 2007, June, 1–17.
- European collectors and Japanese merchants of lacquer in "Old Japan". Collecting Japanese lacquer art in the Meiji period (1868–1912), *Journal of the History of Collections*, 20 (2008), 217–236.

B. Nagy Anikó

- Bodor Anikó kiállítása elé, *Székelyföld* [Csíkszereda], 11. évf. 11. sz. (2007. november), 155–156.

Bodnár Szilvia

- 6.8–6.11 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006; Kat. Sigismundus (dt) 2006; cat. Sigismundus (fr) 2006*.
- Two Fragments of a Renaissance Bronze Zodiac Frieze, *Metropolitan Museum Journal*, 42 (2007), 95–105.
- 19–21, 58, 60–66, 87. sz. katalógustétel, in *cat. Esterházy 2007*.
- 72, 77, 79–82, 100–102. sz. katalógustétel, in *Kat. Manierismus 2008*.

Bodonyi Emőke

- Göllner, Miklós, in *AKL*, Bd. 56, 525–526.

Boreczky Anna

- 4.141, 7.34, 7.41, 7.60, 7.66–7.67 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006; Kat. Sigismundus (dt) 2006; cat. Sigismundus (fr) 2006*.
- Details des Bilderkatechismus der Concordantie caritatis im Klosterneuburger Kodex von Liebhard Egkenfelder, *Galéria. Ročenka Slovenskej Národnej Galérie v Bratislave*, 2004–2005, 161–166 [megj. 2006].

Boros Judit

- La peinture synthétisante de Vilmos Perrott Csaba, in *cat. Fauves hongrois 2008*, 209–217.

A nagybányai művésztelep és festőiskola, in BOROS Judit–SZÜCS György, *A nagybányai művésztelep* (kiállítási katalógus, Csíkszereda, Csiki Székely Múzeum), Székelyudvarhely, Litera–Veres, 2008, 9–20, képelemzések ugyanitt.

Munkácsy Mihály (1844–1900), *Székelyföld* [Csíkszereda], 11. évf. 5. sz. (2007. május), 147–150.

A nagybányai művésztelep és festőiskola, Székelyföld [Csíkszereda], 12. évf. 6. sz. (2008. június), 123–134.

Borossay Katalin

Przepis na kino. Początki węgierskich kinoteatrów, *Autoportret* [Krakow], nr. 19 (2007): 2, 34–37.

Bubryák Orsolya

Ein bürgerlicher Mäzen in dem 17. Jahrhundert: Johannes Weber (1612–1684), Stadtrichter von Prešov, *Ars. Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied* [Bratislava], 39 (2006), 185–195.

Ahnenkult als Zukunftsbild. Das Beispiel des Kunstpatronats der Grafen Erdődy, in *Zentraleuropa. Ein hybrider Kommunikationsraum*, Red. Helga MITTERBAUER–András F. BALOGH, Wien, Praesens, 2006, 95–110.

Ein vergessener Mäzen von Franz Anton Maulbertsch: Anton Graf Erdődy (1714–1769), in *Generationen, Interpretationen, Konfrontationen. Sammelband von Beiträgen aus der internationalen Konferenz in den Tagen 20–22. April 2005*, Hg. Barbara BALÁŽOVÁ, Bratislava, Ústav dejín umenia Slovenskej akadémie vied, 2007, 49–59.

Buzás Gergely

ESZES Bernadett-tel: XI. századi görög monostorok Visegrádon / The Greek Monastery of Visegrád in the 11th century, in *Arhitectura religioasă medievală din Transilvania / Középkori egyházi építészet Erdélyben / Medieval Ecclesiastical Architecture in Transsylvania IV*, szerk. SZÖCS Péter Levente–Adrian Andrei RUSU, Satu Mare, Editura Muzeului Sătmărean, 2007, 49–94.

Buzási Enikő

43. sz. katalógustétel, in *Europe – Russia – Europe* (exhibition catalogue, Moskau, State Tretyakov Gallery), ed. Yekaterina SELEZNYOVA, Moskau, 2007.

Spányi, Béla; (Katarína BEŇOVÁVAL:) Spiro, Ede, in *ÖBL*, Lief. 59, 2–3, 32. Sterio, Károly, in *ÖBL*, Lief. 60, 217–218.

Czére Andrea

Daniele Crespi: Madonna két szenttel = 8. sz. katalógustétel, in *Daniele Crespi. Un grande pittore del Seicento lombardo* (catalogo della mostra, Città di Busto Arsizio, Civiche Raccolte d'Arte di Palazzo Ciconna), a cura di Andrea SPIRITI, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, 206.

15–18, 30–31, 42–44, 49 és 57. sz. katalógustétel, in *cat. Esterházy 2007*.

Czoma Eszter Ágnes

55, 57. sz. katalógustétel, in *Kat. Manierismus 2008*.

Csikós Veronika

4.21–4.22, 4.79–4.81, 7.18 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006; Kat. Sigismundus (dt) 2006; cat. Sigismundus (fr) 2006*.

Dabóczi Dénes

Gottesmann, Alfred, in *AKL*, Bd. 59, 246.

Dávid Ferenc

The Archives of the Esterházy. An Introduction, *The International Opera Foundation Eszterháza. Newsletter*, 1 (2006), 24–27.

Les châteaux et les palais des Esterházy, in *cat. Esterházy 2007*, 46–51.

Dobos Zsuzsa

12–13, 29. sz. katalógustétel, in *cat. Esterházy 2007*.

Ébli Gábor

permutationen / permutations. judith nem's. Zürich, Éditions La Ligne, 2006.

Ecsedy Anna

Gervais, Louis, in *AKL*, Bd. 52, 324–325.

72–75. sz. katalógustétel, in *cat. Esterházy 2007*.

Wiedergefundene barocke Wiener Gartenstatuen: ihre Wanderung von der Kaiserstadt zu einigen historischen Gärten in Ungarn, *Historische Gärten*, Jg. 13, Heft 2 (2007), 11–17.

73–75, 78, 106. sz. katalógustétel, in *Kat. Manierismus 2008*.

Ember Ildikó

21, 51. sz. katalógustétel, in *Vom Adel der Malerei. Holland um 1700*. (Ausstellungskatalog, Köln, Wallraf-Richartz-Museum Et Fondation Coboud–Dordrecht, Dordrechts Museum–Kassel, Museumlandschaft Hessen), Hg. Ekkehard MAI–Sander PAARLBURG–Georg J.M. WEBER, Köln, Verlag Locher, 2007.

13, 33, 37, 43. sz. katalógustétel, in *Kat. Manierismus 2008*.

Endrődi Gábor

Die Vorbilder der Gerson-Darstellung am Leutschauer Johannesaltar, *Galéria. Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*, 2004–2005, 313–320 [megj. 2006].

Dva tabuľové obrazy v 18. storočí v Novej Bani – na margo majstra MS, *Stredné Slovensko* [Banská Bystrica], 11 (2007), 117–122.

Entz Géza

Inventorization of Monuments in Hungary and the Dehio Handbook, *Central Europe* [New York], vol. 7, no. 1 (January 2007), 57–74.

Erdei T. Lilla

Jugendstil in Ungarn, in *Jugendstil. Entwürfe und Spitzen um 1900*, Red. Marianne STANG–Elda GANTNER–Irmtrud KRETSCHMER, Übach-Palenberg, Deutscher Klöppelverband, 2008, 132–148.

Farbaky Péter

Artists and Patrons of Architecture in Eastern Upper Hungary Around 1500, in *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005*, red. Dobrosława HORZELA–Adam ORGANISTY, Kraków, Muzeum Narodowe, 2006, 304–313.

Chimenti Camicia, a Florentine Woodworker-architect, and the Early Renaissance Reconstruction of the Royal Palace in Buda during the Reign of Matthias Corvinus (ca. 1470–1490), *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 50 (2006), 215–256.

Centro e periferia. Italia e Ungheria nell'età del Rinascimento, in *Arte e architettura. Le cornici della storia*, a cura di Flaminia BARDATI–Anna ROSELLINI, Milano, Mondadori, 2007, 273–282.

Farbakyné Deklava Lilla

PATTANTYÚS Mangával, SÁROSSY Péterrel és SERFŐZŐ Szabolccsal: Fejezetek a magyar restaurálás történetéből / Events of the conservation in Hungary, in *Amplius Vetusta Servare. Archivio Storico dei Restauratori Europei*, Lurano, Il Prato, 2006, 75–78.

L'église Notre-Dame de Budapest, ou la restauration d'une "restauration", in *Les grands chantiers de restauration en Europe*, éd. Manuela BAZZALI, Paris, Institut National du Patrimoine–Somogy Éditions d'Art, 2008, 54–61.

Fehér Ildikó

Cola Petruccioli's fresco cycle from the Palazzo Isidori in Perugia, *Arte cristiana* [Milano], 95 (2007), 111–120.

Frescoes from the Ospedale di S. Caterina in Assisi in the Collection of the Budapest Museum of Fine Arts, *Arte cristiana* [Milano], 95 (2007), 241–250.

Frescoes now in Budapest from the Confraternity of San Crispino in Assisi, *Arte cristiana* [Milano], 96 (2008), 181–190.

Forgács Éva

Whose Narrative Is It?, in *Local Strategies International Ambitions, Modern Art and Central Europe 1918–1968*, ed. Vojtech LAHODA, Prague, Artefactum, 2006, 41–46.

Enlightenment versus the "National Genius". Attempts at constructing both modernism and national identity through visual expression in Hungary 1910–1990, in *Nation, Style, Modernism*, eds. Jacek PURCHLA–Wolf TEGETHOFF, Munich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2006, 317–332. / Oświecenie a "duch narodu". Konstruowanie modernizmu i tożsamości narodowej poprzez sztuki plastyczne na Węgrzech w latach 1910–1990, in *Naród, styl, modernizm*, red. Jacek PURCHLA–Wolf TEGETHOFF, Kraków, 2006, 305–321.

"You Feed Us So that We Can Fight Against You". Concepts of the Art and State in the Hungarian Avant-Garde, *Arcadia*, vol. 41 (Winter 2006), 260–274.

1956 in Hungary and the Concept of East European Art, *Third Text*, vol. 20, no. 79 (March 2006), 177–186.

In a Whisper. Mindy Shapero at Anna Helwing, *X-tra. Contemporary Art Quarterly*, vol. 8, no. 4 (Summer 2006), 38–40.

Malevich and the Western Avant-Garde, in *Rethinking Malevich*, eds. Charlotte DOUGLAS–Christina LODDER, London, Pindarpress, 2007, 237–253.

The Avant-Garde in Hungary and Its Audience, in *Modernism and Central and East European Art & Culture*, ed. Tsukasa KODERA, Osaka, Osaka University, The 21st Century COE Program, 2007, 97–119.

Zabawki To My [Toys Are Us], *Czas Kultury* [Warsaw], no. 138 (2007): 3, 18–36.

Does Democracy Grow under Pressure? Strategies of the Hungarian Neo-Avant-Garde throughout the late 1960s and the 1970s, *Centropa* [New York], vol. 8, no. 1 (January 2008), 36–48.

The Safe Haven of a New Classicism. The Quest for a New Aesthetics in Hungary 1904–1912, *Studies in East European Thought*, no. 60 (2008), 75–95.

Andrei Codrescu and the Myth of America by Kirby Olson [recenzió], *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 2, no. 2 (2008), 263–267.

New Art and New Questions from the "New Europe". [recenzió: *Arrival. Art from the New Europe*, eds. Suzanne COTTER–Andrew NAIRNE–Victoria POMERY, Oxford, Modern Art Oxford–Turner Contemporary, 2007], www.artmargins.com, April 2008.

Földi Eszter

In ruhigem Wasser. Holz- und Linolschnitt in Ungarn 1904–1914, in *In ruhigem Wasser. Holz- und Linolschnitte des ungarischen Jugendstils aus den Sammlungen der Ungarischen Nationalgalerie und der Akademie der Bildenden Künste Budapest* (Ausstellungskatalog, Reutlingen, Städtisches Kunstmuseum Spendhaus), red. Catharina GEISELHART, Reutlingen, 2006, 7–33.

Galavics Géza

Die Identität und deren sichtbares Zeichen bei den Jesuiten in Ungarn. Gebrauch und Bedeutung, in *Generationen, Interpretationen, Konfrontationen. Sammelband von Beiträgen aus der internationalen Konferenz in den Tagen 20–22. April 2005*, hrsg. Barbara BALÁŽOVÁ, Bratislava, Ústav dejín umenia Slovenskej akadémie vied, 2007, 91–99.

Niederländer in Wien – Auftraggeber aus Ungarn. Ein unbekanntes Modell des Rubens-Schülers Jan Thomas (1669), *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 55–56 (2006–2007) = *Barock in Mitteleuropa. Werke – Phänomene – Analysen, Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag*, Hg. Martin ENGEL–Martin POZSGAI–Christiane SALGE–Huberta WEIGL, 205–219.

Nicolas II Esterházy, prince et mécène, in *cat. Esterházy 2007*, 32–45.

Gálos Miklós

25–28, 59, 95. sz. katalógustétel, in *cat. Esterházy 2007*.

Con figure nude. Die Verbreitung der manieristischen Formensprache in Europa, in *Kat. Manierismus 2008*, 36–41.

Garas Klára

Wenig bekannte Meister und Werke aus dem Caravaggisten-Kreis in Wien, Ljubljana und Budapest, in *Vis imaginis. Baročno slikarstvo in grafika. Jubilejni zbornik za Anica Cevc*, ed. Barbara MUROVEC, Ljubljana, 2006, 177–190.

Maulbertsch und die Kunstsammler seiner Zeit, in *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen*, Hg. Eduard HINDELANG–Lubomír SLÁVIČEK, Brno–Langenargen, 2007, 44–55.

Gellér Katalin

„Vymaňme sa z tohto sveta preludov“, in *Mednyánszky* (katalóg výstavy, Slovenská národná galéria), ed. Csilla MARKÓJA, Bratislava, Slovart, 2004, 210–222. / „Let's break free from this world of phantasms“, in *Mednyánszky* (exhibition catalogue, Slovenská národná galéria), ed. Csilla MARKÓJA, Bratislava, Slovart, 2004, 210–222.

Style art nouveau – style hongrois, in *Idée nationale et architecture en Europe 1860–1919. Finland, Hongrie, Roumanie, Catalogne*, eds. Jean-Yves ANDRIEUX–Fabienne CHEVALLIER–Anja KERVANTO NEVANLINNA, Rennes, Presses Universitaires de Rennes–Institut national d'histoire de l'art, 2006, 123–130.

Aspects de l'illustration hongroise entre 1895 et 1920, in *L'illustration en Europe Centrale aux XIX^e et XX^e siècle. Un état des lieux. Cultures d'Europe Centrale*, no. 6, textes réunis par Marketa THEINHARDT–Pierre BRULLÉ, Paris, Centre Interdisciplinaire de Recherches Centre–Européennes, Université de Paris–Sorbonne (Paris IV), 2006, 91–106.

Tendances symbolistes dans l'art hongrois, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts*, 44 (2007), 3–10.

L'homogénéisation de l'image, de l'ornement et du texte dans quatre périodiques art nouveau hongrois, in *L'Europe des revues (1880–1920). Estampes, photographies, illustrations*, eds. Évanghélia STEAD–Hélène VÉDRINE, Paris, PUPS, 2008, 417–427.

Peter CORMACK-kei: The Early Years in Context 1905–1913, in *Ervin Bossanyi. Vision, Art and Exile*, eds. Jo BOSSANYI–Sarah BROWN, Hampshire, Spire Books Ltd., 2008, 55–64.

Gerszi Teréz

Die „Verkündigung“ von Karel van Mander in Budapest, in *Festschrift zum 80. Geburtstag von Annaliese Mayer-Meintschel am 26. Juni 2008*, Hg. Uta NEIDHARDT, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 2008, 28–33.

Bartholomeus Breenbergh: Rovine romane, Veduta del nimfeo di Acqua Julia, in *Fiamminghi ed Olandesi a Firenze. Disegni dalle collezioni degli Uffizi* (catalogo della mostra, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), a cura di Wouter KLOEK–Bert W. MEIJER, Firenze, Olschki, 2008, 125–128.

Geskó Judit

Ligne et couleur. La substance des arbres et des objets, in *Alexandre Hollan: Cahier*, ed. Jean-Yves POUILLOUX, Bordeaux, William Blake & Co., 2008, 101–107.

Gonda Zsuzsa

La collection de dessins et d'estampes, in *cat. Esterházy 2007*, 66–71, 32–34, 78–81, 83–86, 88. sz. katalógustétel, in *cat. Esterházy 2007*, 88–89, 94–95. sz. katalógustétel, in *Kat. Manierismus 2008*.

Gopcsa Katalin

Gerstner, Ödön, in *AKL*, Bd. 52, 298.

Gosztola Annamária

67–68, 70–71, 89. sz. katalógustétel, in *cat. Esterházy 2007*.

11, 14–15, 27, 29–31, 34, 38, 40, 47. sz. katalógustétel, in *Kat. Manierismus 2008*.

Gödölle Mátyás

École de Martin van Meytens: L'Archiduchesse Marie-Christine dessinant = 26. katalógustétel, in *Marie-Antoinette* (catalogue de l'exposition, Paris, Galeries National du Grand Palais), ed. Xavier SALMON, Paris, 2008, 60–62.

Elisabeth Báthory = 3.23 katalógustétel, in *Dracula. Woiwode und Vampir* (Ausstellungskatalog, Innsbruck, Schloss Ambras), Hg. Wilfried SEIPEL, Wien, 2008, 176–178.

Granasztóiné Györffy Katalin

Gode, Josef; Gode, Ludwig, in *AKL*, Bd. 56, 384–385, 385.

Hajdú Virág

Mart'ani a primadona. Mad'arská moderní architektura v meziválečném období, *Era21* [Brno], 2008. no. 6, 58–60.

Hessky Orsolya

Zur Bedeutung der Münchner Kunstakademie für ungarische Künstler, in *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. „...kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“* (Ausstellungskatalog, München, Haus der Kunst–Architekturmuseum), Hg. Nikolaus GERHART–Walter GRASSKAMP–Florian MATZNER, München, Hirmer, 2008, 276–278.

„Rosenumwundenes Zepter über die Stadt“, in *München–Budapest, Ungarn – Bayern. Festschrift zum 850. Jubiläum der Stadt München*, Hg. Gerhard SEEWANN–József KOVÁCS, München, Oldenbourg, 2008, 117–130 (Danubiana Carpathica, 49).

Horányi Éva

Scenariusz życia. Modernistyczne wille Lajos Kozmy, *Autoportret* [Kra-kow], nr. 21 (2007): 4, 24–26.

Lajos Kozma, Interior Design and the Márkus Home, in *In the Eye of the Storm. Lili Márkus and the Stories of Hungarian Craft, Design and Architecture 1930–1960*, Glasgow, Collins Gallery, 2008, 90–96.

Jávor Anna

Discepolo di Jakob Christoph Schletterer: San Michele = 66. sz. katalógustétel, in *Apocalisse. L'ultima rivelazione* (catalogo della mostra, Illegio, Casa delle Esposizioni; Città del Vaticano, Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie), a cura di Alessio GERETTI, Milano, Skira, 2007, 156, 205–206.

Überlegungen zu den Bildhauern Stanetti und Kracker, in *Generationen, Interpretationen, Konfrontationen. Sammelband von Beiträgen aus der internationalen Konferenz in den Tagen 20–22. April 2005*, hrsg. Barbara BALÁŽOVÁ, Bratislava, Ústav dejín umenia Slovenskej akadémie vied, 2007, 167–174.

Von Matthias Rex bis zum Konzil von Trient: das Deckenfresko der Bibliothek des Lyzeums von Eger – ein Hauptwerk Johann Lucas Krackers in Ungarn, in *Baroque Ceiling Painting in Central Europe / Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa*, eds. Martin MÄDL–Michaela ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ–Zora WÖRGÖTTER, Praha, Artefactum, 2007, 99–109.

Zu Maulbertschs Spätwerk in Ungarn (Eger, Pápa, Szombathely), in *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen*, Hg. Eduard HINDELANG–Lubomír SLAVÍČEK, Brno–Langenargen, 2007, 103–119.

Jékely Zsombor

A Sigismund-kori magyar arisztokrácia művészeti reprezentációja, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006*, 298–310. / Die Rolle der Kunst in der Repräsentation der ungarischen Aristokratie unter Sigismund von Luxemburg, in *Kat. Sigismund (dt) 2006*, 298–310. / L'art au service de la représentation dans l'aristocratie hongroise à l'époque de Sigismund, in *cat. Sigismundus (fr) 2006*, 298–310.

1.35, 2.1, 2.14–2.15, 4.45–4.46, 4.75, 4.103, 4.108–4.109, 4.121b, 4.122–4.135, 4.137–4.140, 4.143, 4.146, 4.149, 5.2–5.3, 5.7, 5.40, 7.33, 7.56, 7.57, 7.61, 7.87 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006*; *Kat. Sigismund (dt) 2006*; *cat. Sigismund (fr) 2006*.

European Patterns of Patronage in Medieval Transylvania: *The Suki Family, in Confluențe. Repere europene în arta transilvăneană / Convergences. European Landmarks in Transylvanian Arts / Konfluenzen. Europäische Bezüge der Siebenbürgischen Kunst* (catalog of expoziție, Sibiu, Muzeul Național Brukenthal), eds. Daniela DĂMBOIU–Iulia MESEA, Sibiu, Editura Altip Alba Iulia, 2007, 17–24.

Regions and Interregional Connections. A Group of Frescoes in the Kingdom of Hungary from around 1420, *Ars. Časopis Ústavu dejin umenia Slovenskej akadémie vied* [Bratislava], 40 (2007), 157–167.

Kárpáti Zoltán

3–8. sz. katalógustétel, in *cat. Esterházy 2007*.

64–71, 76, 83–87. sz. katalógustétel, in *Kat. Manierismus 2008*.

Kerny Terézia

Sigismund király temetése és temetkezőhelye, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006*, 475–479. / Begräbnis und Begräbnisstädte von König Sigismund, in *Kat. Sigismund (dt) 2006*, 475–479. / L'enterrement du roi Sigismund et son lieu de sépulture, in *cat. Sigismundus (fr) 2006*, 475–479.

1.23, 4.91, 6.1, 7.71 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006*; *Kat. Sigismund (dt) 2006*; *cat. Sigismund (fr) 2006*.

Keserü Katalin

Hungarian Architecture and its Quest for Identity, in *Idée nationale et architecture en Europe 1860–1919. Finland, Hongrie, Roumanie, Catalogne*, eds. Jean-Yves ANDRIEUX–Fabienne CHEVALLIER–Anja KERVANTO NEVANLINNA, Rennes, Presses Universitaires de Rennes–Institut national d'histoire de l'art, 2006, 117–122.

Das Bild der ungarischen Nation im ästhetischen Denken, *Nation und Nationenbildung in Österreich–Ungarn 1848–1938. Prinzipien und Methoden*, Hg. Endre KISS–Justin STAG, Wien, LIT, 2006, 19–32.

Hegyek és mítoszok, avagy a hegyek változó jelentése a magyar művészetben, in *Közösség, kultúra, identitás*, szerk. PAP Levente–TAPODI Zsuzsa, Kolozsvár, Scientia, 2008, 215–231.

Kiss Erika

5.33 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006*; *Kat. Sigismundus (dt) 2006*; *cat. Sigismundus (fr) 2006*.

Kiss Etele

A sodronyzománc kezdetei, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006*, 280–283. / Die Anfänge des Drahtemails, in *Kat. Sigismund (dt) 2006*, 279–283. / Les débuts de l'email filigrané, in *cat. Sigismundus (fr) 2006*, 279–283.

1.22, 4.76–4.77, 4.89–4.90, 4.94, 4.96–4.100, 4.102, 7.88, 7.95 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006*; *Kat. Sigismundus (dt) 2006*; *cat. Sigismundus (fr) 2006*.

Die Hofkunst Ungarns in der ersten Hälfte des 13. Jhs im Spiegel der Goldschmiedekunst, in *Elisabeth von Thüringen. Eine europäische Heilige. Katalog* (Ausstellungskatalog, Eisenach–Wartburg, 3. Thüringer Landesausstellung), Hg. Dieter BLUME–Matthias WERNER, Petersberg, Michael Imhof, 2007, 31–32.

Krone aus dem Kloster der Dominikanerinnen auf der Budapester Margareteninsel; Kentauren–Aquamanile; Mantelschliesse mit Pfauen; Tasselpaar mit Doppeladler; Pferdetrense aus Zsámbék; Grabfunde aus dem Königsgrab von Székesfehérvár; Fürspan aus Békéscsaba = 2–9. katalógustétel, in *uo.*, 33–39.

Komárik Dénes

Gerster, Károly, in *AKL*, Bd. 52, 289–290.

Kopócsy Anna

Göndör, Bertalan, in *AKL*, Bd. 56, 533–534.

Kostyal László

Göbel, Árpád, in *AKL*, Bd. 56, 473.

Kovács Zoltán

A Recently Identified "Cavalry Skirmish" by Pieter Quast in a Hungarian Private Collection, *CODART Courant* [The Hague], no. 13 (Winter 2006), 6–7. és www.codart.nl.

Budapest Museum of Fine Arts acquires "Writing Man" by Pieter Quast, *CODART News* [The Hague], 243, (November 28, 2007), www.codart.nl/news/243.

Lővei Pál

Künstlerische Beziehungen in der Grabmalkunst der westlichen und nordwestlichen Gebiete des Königreichs Ungarn im Spätmittelalter, in *Galéria. Ročenka Slovenskej Národnej Galérie v Bratislave*, 2004–2005, 123–138 [megj. 2006].

Tótselymesi Tharczai János székely ispán (†1510) sírköve, *Mediaevalia Transilvanica* [Satu Mare], tom. 7–8 (2003–2004), nr. 1–2, 139–142. [megj. 2006.]

Uralkodói lovagrendek a középkorban, különös tekintettel Sigismund Sárkányrendjére, in *Kat. Sigismundus (magyar) 2006*, 251–263. / Hoforden im Mittelalter, unter besonderer Berücksichtigung des Drachenordens, in *Kat. Sigismund (dt) 2006*, 251–263. / Les ordres de chevalerie princiers au Moyen Âge, en particulier l'ordre du Dragon de Sigismund, in *cat. Sigismundus (fr) 2006*, 251–263.

1.31, 4.36, 4.39–4.41, 4.43, 4.51–4.53, 4.58, 4.61–4.62, 4.64, 5.12–5.15 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006*; *Kat. Sigismundus (dt) 2006*; *cat. Sigismundus (fr) 2006*.

Abbrüche und Zerstörungen im Zentrum einer Großstadt. Budapest des 19. Jahrhunderts unter dem Druck der Investoren und der Politik, in *Schrumpfende Städte und Dörfer. Wie überleben unsere Baudenken-*

- male? Jahrestagung in Holzminden, 28. bis 30. September 2006, Hg. Birgit FRANZ, Dresden: Sandstein, 2006, 45–49 (Veröffentlichung des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege, 16).
- Vielbesiegelte Urkunden in Ungarn im 14–15. Jahrhundert, in *Sigismund of Luxemburg and his Time. Oradea, December 6–9, 2007* [konferencia programfüzete], eds. Florina CIURE–Alexandru SIMON, Oradea, Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2007, 73–74.
- Routes and Meaning: the Use of Red Marble in Medieval Central Europe, in *32nd Congress of the International Committee of the History of Art CIHA 2008. Crossing Cultures – Conflict / Migration / Convergence. The University of Melbourne, 12–18th January 2008* [konferencia programfüzete], 140–141.

Markója Csilla

- A Painter Maudit – Ladislav Mednýanský, in *Osobnosti a súvislosti umenia 19. storočia na Slovensku. K problematike výskumu dejín umenia 19. storočia*, eds. Dana BOŘUTOVÁ–Katarína BEŇOVÁ, Bratislava, Universita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra dejín výtvarného umenia, 2007, 181–201.
- Ladislav Mednýanský: *Denníky 1877–1919*, eds. Katarína BEŇOVÁ–Csilla MARKÓJA–István BARDOLY, Bratislava, Kalligram–Slovenská národná galéria, 2007.
- Predslov, in *Ladislav Mednýanský: Denníky 1877–1919*, eds. Katarína BEŇOVÁ–Csilla MARKÓJA–István BARDOLY, Bratislava, Kalligram–Slovenská národná galéria, 2007, 12–18.

Marosi Ernő

- Fünzig Jahre Herrschaft Sigismunds in der Kunstgeschichte, in *Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa. Tagungsband des internationalen historischen und kunsthistorischen Kongresses in Luxemburg, 8.–10. Juni 2005*, Hg. Michel PAULY–François REINERT, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2006, 233–262.
- Reformatio Sigismundi – Művészeti és politikai reprezentáció Luxemburgi Zsigmond környezetében, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006*, 24–37. / Reformatio Sigismundi. Künstlerische und politische Repräsentation am Hof Sigismunds von Luxemburg, in *Kat. Sigismundus (dt) 2006*, 24–37. / Reformation Sigismundi. Représentation artistique et politique dans l'entourage de Sigismund de Luxembourg, in *cat. Sigismundus (fr) 2006*, 24–37.
- A Zsigmond-kor művészeti öröksége. A késő gótika kezdete, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006*, 558–564. / Das künstlerische Erbe der Zeit Sigismund. Auftakt zur Spätgotik, in *Kat. Sigismund (dt) 2006*, 558–564. / Les legs artistiques de l'époque de Sigismund. Les débuts du gothique tardif, in *cat. Sigismundus (fr) 2006*, 558–564.
- P4, 1.36–1.37, 3.18, 4.59, 4.107, 4.112, 5.34–5.38, 5.41, 7.3, 76.30 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006*; *Kat. Sigismundus (dt) 2006*; *cat. Sigismundus (fr) 2006*.
- Gotische Skulptur in Grosswardein. Zur Frage der Höfischen um 1400, in *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, Hg. Jiří FAJT–Markus HÖRSCH, Ostfildern: Thorbecke, 2006, 91–102 (Studia Jagellonica Lipsiensia, 1).
- Zikmund Lucemburský 1368–1437. Uherský král – dědic anjouovských tradic, in *Karel IV – císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády psodních Lucemburků 1310–1437* (katalog výstavy, Pražský hrad), eds. Jiří FAJT–Barbara DRAKE BOHEM, Praha, Academia, 2006, 571–579. / Sigismund, 1368–1437 König von Ungarn als Erbe der Anjou-Tradition, in *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des*

- Hauses Luxemburg 1310–1437*, Hg. Jiří FAJT–Markus HÖRSCH–Andrea LANG, München–Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006, 571–579.
- Abzeichen des Drachenordens; Skulpturenfragmente aus der königlichen Burg Buda; Trinkhorn; Büstenreliquiar aus Trenčín = 209–211, 289. sz. katalógustétel, in uo., 581–583, 589–590.
- Hof und adelige Kultur in der Kunst des frühen 13. Jahrhunderts in Ungarn, in *Elisabeth von Thüringen. Eine europäische Heilige. Aufsätze*, Hg. Dieter BLUME–Matthias WERNER, Petersberg, Michael Imhof, 2007, 67–76.
- Zwischen Kunstgeographie und historischer Geographie. Das Königreich und der Ständestaat Ungarn im Mittelalter, *Ars. Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied* [Bratislava], 40 (2007), 135–143.
- Ricordi ungheresi e/o monumenti artistici [Presentazione del volume di Florio Banfi, *Magyar emlékek Itáliában*, a cura di Zs. KOVÁCS–P. SÁRKÖZY, Szeged, 2005], *Rivista di Studi Ungheresi* [Roma], s. n., vol. 6 (2007), 191–199. és epa.oszk.hu.
- Drei Statuten des Heiligen Ladislav von Grosswardein aus der Zeit Sigismunds, in *Sigismund of Luxemburg and his Time. Oradea, December 6–9, 2007* [konferencia programfüzete], eds. Florina CIURE–Alexandru SIMON, Oradea, Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2007, 43.
- Josef Strzygowski als Entwerfer von nationalen Kunstgeschichten, in *Kunstgeschichte im "Dritten Reich". Theorien, Methoden, Praktiken*, Hg. Ruth HEFRIG–Olaf PETERS–Barbara SCHELLEWALD, Berlin, Akademie, 2008, 103–113 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, 1).
- Pfarrkirchen im mittelalterlichen Ungarn im Spannungsfeld der beharrenden Kräfte der Gesellschaft und zunehmender Bildungsansprüche, in *Pfarreien im Mittelalter, Deutschland, Polen, Tschechien und Ungarn im Vergleich*, Hg. Nathalie KRUPPA–Leszek ZYGNER, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, 201–221 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 238; Studien zur Germania Sacra, 32).
- Die vorbildliche Rolle der Wiener Schule in der Differenzierung der ungarischen Kunstgeschichte als Disziplin, in *Kunsttransfer und kulturelle Identität*, Hg. Károly CSÜRI–Zoltán FÖNAGY–Volker A. MUNZ, Szeged–Wien, JATEPress–Praesens, 2008, 271–278.
- Magyar Tudományos Akadémia, in *Les académies en Europe au XXI^e siècle. Rencontre des académies européennes, les 21, 22 et 23 octobre 2007, II. Contributions des académies*, Paris, Institut de France, 2008, 111–113.
- „Mátyást mostan választotta mind ez ország királysága”, *Korunk* [Kolozsvar], 3. folyam, 19. évf., 7. szám (2008. július), 4–11. és www.korunk.org.

Matits Ferenc

- Garabucz, Ágnes, in *AKL*, Bd. 48, 471–472.

Mecsi Beatrix

- Symmetry with Nature: the Concept of Resemblance in Pictorial Representation in the East and the West, *ISIS Symmetry. Art and Science (The Journal of the International Society for the Interdisciplinary Study of Symmetry)* [Budapest–Virginia Beach–Melbourne], 2004, 150–154.
- The Silk Road. Trade, Travel, War and Faith and China. Dawn of a Golden Age, 200–750 AD. Two Important Exhibition Catalogues [recenzió], *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* [London], vol. 1 (2006), 163–167.
- Jin-ho PARKkal: [A Study on a Hungarian Architect Ödön Lechner's Ethnographic Approach to His Architecture], *[Architectural History Research]* [Seoul], vol. 16, no. 2 (2007), 7–22.

The Power of Images on Texts Re-Examined. The Case of Bodhidharma's Crossing and the Mass-Consumption of Bodhidharma-images in Japan and Contemporary South Korea, *Archiv orientální* [Praha], vol. 76, no. 2 (2008), 217–249.

Mendöl Zsuzsa

Gebauer, Ernő, in *AKL*, Bd. 50, 455–456.

Gianone, in *AKL*, Bd. 52, 248–249.

Gosztonyi, Gyula, in *AKL*, Bd. 59, 206–207.

Graits, Endre, in *AKL*, Bd. 60, 180.

Mikó Árpád

Italienische Künstler in Ofen/Buda zur Zeit der Jagellonen, in *Maria von Ungarn (1505–1558). Eine Renaissancefürstin*, Hg. Martina FUCHS–Orsolya RÉTHELYI–Katrin SIPPEL, Münster, Aschendorff, 2007, 347–362 (Geschichte in der Epoche Karls V, 8).

Giovanni Fiorentino, in *AKL*, Bd. 55, 13–14.

Molnos Péter

Budapest. Le Paris oriental dans le "désert hongrois", in *cat. Fauves hongrois 2008*, 119–127.

Nagy Györgyi

Der Tod auf Tarock-XIII und die mittelalterlichen Todes-Darstellungen, *Talon. Zeitschrift des Österreichisch-Ungarischen Spielkartenvereins* [Wien–Budapest], Nr. 15 (2006), 70–78.

Nagy Ildikó

Gergely, Sándor; Gero, Julio, in *AKL*, Bd. 52, 97–98; 222–223.

Goldman György, in *AKL*, Bd. 57, 279–280.

Nagy Márta

The Iconography of Saint Naum in the Icons of the Workshop of Ráckeve, in *Niš and Byzantium. Symposium IV. Niš 3–5 June 2005. The Collection of Scientific Works*, IV, ed. Miša RAKOCIJA, Niš, 2006, 325–342.

Demeter Hadzsi's Proskynetarion in Jászberény, in *Series Byzantina IV*, ed. Waldemar DELUGA, Warszawa, Neriton, 2006, 39–55.

Arhitectura ecleziastică ortodoxă din Ungaria din secolul al XVIII-lea. Păstrarea tradițiilor în mediu străin, in *Multiculturalism și identitate etnică în Europa. Lucrările Simpozionului Internațional de Antropologie Culturală din 19–20 mai 2005*, red. Peter HÜGEL, Arad, 2006, 274–294 (Complexul muzeal Arad, Colecția minorități, 7).

Ob osobennostjakh ikonograficeszkogo tipa Hrisztosz velikij arhiepej v Vengrii, in *Ikona, ikoniznoszty i szlovesznoszty. Szbornyik sztatetj*, red. Valerij LEPAHIN, Moskva, Palomnyik, 2007, 326–345.

Descrierea Raiului în volumul 32 din Codex Vaticanus Armenus, in *Europa identităților. Lucrările Simpozionului Internațional de Antropologie Culturală din 23–25 mai 2007*, red. Elena RODICA COLTA, Arad, 2008, 43–54 (Complexul muzeal Arad, Colecția minorități, 9).

National Self-Preservation in 18th Century Serbian Church Architecture in Hungary, *Centropa* [New York], vol. 8, no. 2 (May 2008), 134–147.

Németh István

90, 93, 101, 107–108. sz. katalógustétel, in *cat. Esterházy 2007*.

Nováky Ágnes

Gammel, József; Gara Zoltán; Garay Ákos, in *AKL*, Bd. 48, 283; 468; 495–496.

Garzó, Berthold; Gáspár, András; Gáspár, Antal; Gáspár, János, in *AKL*, Bd. 49, 500–501; 534; 534; 535.

Gasto, János; Gáti, István; Gebel, Johannes; Gebhardt, Béla; Gecse, Árpád; Gecső, Sándor; Gedő, Ilka; Gedő, Lipót, in *AKL*, Bd. 50, 91, 113, 462, 476, 479, 498, 516, 516–517.

Geger, Christoph Daniel; Gehl, Zoltán; Geiger, Richárd; Gelineck, Frantz; Geramb Ferdinand, in *AKL*, Bd. 51, 19, 26, 77, 200, 537.

Gerber, Magda; Gerey, Ernő; Gergácz, Berta; Gergely, Imre; Gerger, Johann; Gerhardt, Alajos; Gerl, Karl; Gerle, János; Gerle, Lajos; Germain család; Germaný, Elemér; Gerő, Gusztáv; Gerő, Kázmér; Gerő, Sándor; Gerőts, Sándor; Gerritsen, Vilmos; Gerster, Károly [d. J.]; Geschrey, in *AKL*, Bd. 52, 54, 93, 94–95, 96, 98, 118, 157, 168–169, 169, 186–187, 201, 223–224, 224, 225, 240, 250, 290–291, 345–346.

Giergl, Franz, in *AKL*, Bd. 53, 398–399.

Gillemot, Ödön; Gimes, Lajos, in *AKL*, Bd. 54, 158, 294.

Girsik, József; Giszinger, J., in *AKL*, Bd. 55, 314, 371.

Glatte, Ármín; Glatte, Etel; Glatte, Gyula; Glatz, Oszkár; Glauche, Carl; Glück, Károly; Gobra, Béla; Gódor, Kálmán; Gömöry-Raidl, Ida; Gönczy, Lajos, in *AKL*, Bd. 56, 60, 60, 60–61, 63–64, 75, 253, 344, 448–449, 529–530, 533.

Göröncsér Gundel, János; Gött, Anton; Götz, B. Ernő; Goldschmidt, Lotte; Gombos Lilly, in *AKL*, Bd. 57, 37–38, 83, 95, 299, 455.

Gondor, Emery; Gondos, József; Gordon, György, in *AKL*, Bd. 58, 115–116, 116, 524–525.

Gorka, Géza; Gorka, Livia; Gorka Focht, Géza; Goszleth, Lajos; Goszthony, Mária; Gosztony, László; Gosztonyi, Alice; Gosztonyi; Gothard, István; Gottgeb, Anton; Gotthard; Gráber, Margit, in *AKL*, Bd. 59, 61–62, 62–63, 64, 204, 205, 206, 206, 207, 217, 250, 252, 494–495.p.

Graf, Anton; Graf, Ilma; Grandtner, Jenő, in *AKL*, Bd. 60, 68–69, 80, 298–299.

Nyerges Éva

14, 22–23, 54–55. sz. katalógustétel, in *cat. Esterházy 2007*.

Páldi Livia

Ausstellungskonzept und Katalogredaktion mit Ulrike KREMAIER: *!Revolution? Künstlerische Reflexionen massenmedialer Repräsentationen* (Ausstellungskatalog, Berlin, Collegium Hungaricum–Ungarisches Kulturinstitut), Hg. András MASÁT, Berlin, 2006.

Papp Gábor György

Gerster, Kálmán, in *AKL*, Bd. 52, 288–289.

Von Berlin nach Budapest. Aspekte des Historismus in der ungarischen Architektur / Berlinből Budapestre. A historizmus aspektusai a magyar építészetben, Potsdam, Deutsches Kulturforum östliches Europa, 2007.

Steinhardt, Antal, in *ÖBL*, Lf. 60, 185.

Papp Júlia

Das Gemälde "Die drei Zigeuner" von Alois Schönn, *Wiener Geschichtsblätter*, 58 (2003), 55–61.
 The Catalogue of Bernhard Paul Moll (1697–1780) and His "Atlas Hungaricus", *Imago Mundi* [Utrecht], 57 (2005), 185–194.
 Daten zu der ungarischen Geschichte des Romy-Bechers, *Dziela i Interpretacje* [Wrocław], 10 (2005), 85–99.
 Identifizierung des Stichvorbildes eines Silberpokals aus dem 16. Jahrhundert. Zur Tätigkeit von Hans Sebald Beham (1500–1550), *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 52 (2008), 39–49.
 Angaben zum Lebenslauf des Kupferstechers Johann Blaschke (1770–1833), *Wiener Geschichtsblätter*, 63 (2008), 55–68.
 Goro (Agyagfalvi Goró), Lajos, in *AKL*, Bd. 59, 91–92.

Papp Szilárd

Zsigmond új rezidenciája Pozsonyban, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006*, 239–245. / Die neue Residenz Sigismund in Pressburg, in *Kat. Sigismund (dt) 2006*, 239–245. / La nouvelle résidence de Sigismund à Pozsony, in *cat. Sigismundus (fr) 2006*, 239–245.
 1.39, 4.3–4.4, 4.37, 4.55, 4.60, 7.96 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006*; *Kat. Sigismundus (dt) 2006*; *cat. Sigismundus (fr) 2006*.
 Thronfolge und Repräsentation. Die Gründungsgeschichte des Franziskanerklosters zu Okoličné, in *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, Hg. Jiří FAJT–Markus HÖRSCH, Ostfildern, Thorbecke, 2006, 387–404 (Studia Jagellonica Lipsiensia, 1).
 Das Denkmal des Königs Matthias Corvinus und die St. Georgskapelle in der Bautzener Ortenburg, in *Die Kunst im Markgrafentum Oberlausitz während der Jagiellonenherrschaft*, Hg. Tomasz TORBUS–Markus HÖRSCH, Ostfildern, Thorbecke, 2006, 103–114 (Studia Jagellonica Lipsiensia, 3).
 Egyházi építkezések Kolozsváron a 15. század második felében, in *A reneszánsz Kolozsvár*, Szerk. Kovács András–Kovács Kiss György, Kolozsvár, Kolozsvár Társaság, 2008, 27–47. / Construcții bisericești la Cluj în cea de-a doua jumătate a secolului al XV-lea, in *Clujul renascentist*, red. András KOVÁCS–György KOVÁCS KISS, Cluj, 2008, 24–47.
 63. sz. katalógustétel, in *Kat. Manierismus 2008*.

Passuth Krisztina

Vengerszkij ruszkij avantgard, in *Laszlo Moholy-Nagy i ruszkij avantgard*, ed. Szergej MITURICS, Moszkva, Tri kvadrata, 2006, 15–32.
 Avant-propos du commissaire scientifique hongrois de l'exposition, in *cat. Fauves hongrois 2008*, 16.
 La Hongrie au tournant du siècle. Une histoire en mutation, in *cat. Fauves hongrois 2008*, 21–27.
 Le Café du Dôme, les salons des Stein et la boutique de la "Mère Weill", in *cat. Fauves hongrois 2008*, 61–69.
 Tutundijan: artiste parisien, *Galerie le Minotaure* [Paris], 2007, 5–10.
 Woher – wohin? Exemplifizieren wird Kunst, *Kunst Konkret. Zeitschrift für Kunst, Architektur und Gestaltung*, Ausgabe 13 [Saarbrücken, Galerie St. Johann], 2008, 11–14.
 À quoi sert la typographie?, in *TextImage. Perspectives on the History and Aesthetics of Avant-garde Publications*, ed. Erwin KESSLER, București, Institutul Cultural Român, 2008, 39–45.
 L'exposition comme oeuvre d'art: "Contimporanul", 1924, in *Cluj-Napoca, Muzeul de Arte*, Cluj-Napoca, 2007, 101–103 [megj. 2008].

Pattantyús Manga

FARBÁKYNÉ DEKLAVA Lillával, SÁROSSY Péterrel és SERFÖZŐ Szabolccsal: Fejezetek a magyar restaurálás történetéből / Events of the conservation in Hungary, in *Amplius Vetusta Servare. Archivio Storico dei Restauratori Europei*, Lurano, Il Prato, 2006, 75–78.
 Gróh István. Schede "Biografiche" e di "Evento di conservazione e di restauro" / "Biographic" and "Event of conservation-restoration" records, in *Amplius Vetusta Servare. Archivio Storico dei Restauratori Europei*, Lurano, Il Prato, 2006, 171–179.
 54, 59–60. sz. katalógustétel, in *Kat. Manierismus 2008*.

Peternák Miklós

Convention and Invention. Notes on the Illustrations to Orbis Pictus, in *Variantology 2. On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006, 87–111.
 Paik Award O.K., in *Nam June Paik Award 2006. Internationaler Medienkunstpreis NRW* (Ausstellungskatalog, Köln, Museum für angewandte Kunst), Frankfurt a. M., Revolver. Archiv für aktuelle Kunst, 2006.
 VISION – Image and Perception (Notes on the new sight in the history of vision) [görögül], in *ΦΩΣ ΕΙΚΟΝΑ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ*, Athén, 2006, 81–86.
 Kunst, Wissenschaft und Glaukerei in der Zeit Wolfgang von Kempelens / Art, Science and Spectacle in the Age of Kempelen, in *Mensch in der Maschine*, eds. Bernhard SEREXHE–Peter WEIBEL, Berlin, Matthes & Seitz–Karlsruhe, ZKM, 2007, 28–38.
 Die heroische Zeit der großen Illusion, in *Blickmaschinen*, Hg. Nike BÄTZNER–Eva SCHMIDT–Werner NEKES, Köln, DuMont, 2008, 215–221.
 Perspektiv Ivana Ladislava Galeta / The Perspectives of Ivan Ladislav Galeta, in *25FPS. Internacionalni Festival Eksperimentalnog Filma i Video*, Zagreb, 2008, 119–127.
 The Perspectives of Ivan Ladislav Galeta. / ΟΙ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ ΤΟΥ ΙΒΑΝ ΛΑΝΤΙΣΛΑΒ ΓΚΑΛΕΤΑ, Forum Experimental. Thessaloniki, 2008, 25–29.
 Attila Csörgő und Moebius Space / Attila Csörgő und Moebius Space, in *Nam June Paik Award 2008* (Ausstellungskatalog, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud), Köln, 2008 [lapszámozás nélkül].

Pócs Dániel

4. 105–4. 106 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006*; *Kat. Sigismundus (dt) 2006*; *cat. Sigismundus (fr) 2006*.

Poszler Györgyi

Táblaképfestészet a Zsigmond-kori Magyarországon, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006*, 514–528. / Tafelmalerei in Ungarn unter Sigismund von Luxemburg, in *Kat. Sigismund (dt) 2006*, 514–528. / La peinture sur panneaux en Hongrie à l'époque de Sigismund, in *cat. Sigismundus (fr) 2006*, 514–528.
 6.20, 7.19, 7.27, 7.29, 7.39–7.40, 7.42–7.43, 7.45, 7.63–7.64 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006*; *Kat. Sigismundus (dt) 2006*; *cat. Sigismundus (fr) 2006*.

Prékopa Ágnes

Gaubek, Júlia; Gaul, Emil, in *AKL*, Bd. 50, 163, 229–230.
 Göde András, in *AKL*, Bd. 56, 494.

Prokopp Mária

Storia del codice di Dante Alighieri: Commedia di Budapest, La Fortuna Critica, in *Dante Alighieri: Commedia, Biblioteca Universitaria di Budapest, Codex Ialicus 1. Studi e ricerche*, a cura di Gian Paolo MARCHI-József PÁL, Verona, Università degli studi di Verona-[Szeged], Szegedi Tudományegyetem, 2006, 41–44.

Studi recenti sui rapporti artistici tra l'Italia e l'Europa Centrale, *Arte cristiana* [Milano], 94 (2006), 27–32.

Überlegungen zur Mittelalterlichen Ikonographie der Heiligen Elisabeth, in *Elisabeth von Thüringen. Eine europäische Heilige. Aufsätze*, Hg. Dieter BLUME-Matthias WERNER, Petersberg, Michael Imhof, 2007, 413–420.

Radványi Orsolya

Les collections d'art de la famille Esterházy aux XVIII^e et XIX^e siècles, in *cat. Esterházy 2007*, 86–90.

210–212. sz. katalógustétel, in *cat. Esterházy 2007*.

Raffay Endre

Esztergom, Vértesszentkereszt (Tanulmányok az 1200 körüli évtizedek magyarországi művészetéről), Újvidék, Forum, 2006.

Apollón szentélye. A budapesti Zeneakadémia százéves épülete és ikonográfiai programja, Pozsony, Kalligram, 2007.

Történelmi tudat? Kulturális emlékezet?, in *Bennünk élő múltjaink. Történelmi tudat – kulturális emlékezet*, szerk. PAPP Richárd-SZARKA László, Zenta, Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2008, 487–509.

Ritoók Pál

Giergl, Kálmán, in *AKL*, Bd. 53, 399.

Rockenbauer Zoltán

Les fauves au bord du Danube. Nyergesújfalu peut-il être considéré comme un Collioure hongrois?, in *cat. Fauves hongrois 2008*, 113–117.

Les influences fauves dans la peinture hongroise de nature morte, in *cat. Fauves hongrois 2008*, 155–158.

Rostás Péter

Die "historischen" Prunkräume des Budaer Königspalastes um 1900, *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, Jg. 59, Nr. 1–2 (Februar 2007), 1–22.

Zur Spezifik der ungarischen Biedermeiermöbel, in *Biedermeiermöbel Europas (1815–1835). Der feine Unterschied*. (Ausstellungskatalog, Frankfurt, Museum für angewandte Kunst), Hg. Heidrun ZINNKANN, München, Prestel, 2007, 63–73.

Rostás Tibor

Eine kleine "Drakologie". Die Ornamentik der Tišnover Porta Coeli und Ungarn, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 60 (2006), 349–366.

Zwei gotische Pfeilerformen in Mitteleuropa, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 62 (2008), 539–564.

Rózsavölgyi Andrea

Giergl, Johann; Giergl, Karl; Giergl, Ludwig; Giergl, Stefan, in *AKL*, Bd. 53, 399, 399–400, 400, 400.

Rum Attila

Les fauves hongrois dans leur contexte national, in *cat. Fauves hongrois 2008*, 85–93.

Sallay Dóra

Matteo di Giovanni: Altare Placidi, katalógustétel, in *Matteo di Giovanni. Cronaca di una strage dipinta* (catalogo della mostra, Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi), a cura di Cecilia ALESSI-Alessandro BAGNOLI, Asciano, ali edizioni, 2006, 44–47.

La Strage degli Innocenti di Sant'Agostino, in *uo.*, 157–163.

Giovanni di Paolo: un Crocifisso in meno, una Crocefissione in più, *Nuovi studi* [Milano], vol. 11, no. 12 (2006), 25–36.

Giovanni di Paolo, in *AKL*, Bd. 55, 55–62.

Wolfgang LOSERIESSzel: La predella di Sano di Pietro per il politico di San Giovanni Battista all'Abbadia Nuova. Ricostruzione e iconografia, *Prospettiva* [Firenze], vol. 126–127 (2007), 92–104 [megj. 2008].

Dipinti senesi in Ungheria. Vicende storiche e nuove ricerche, *Accademia dei Rozzi* [Siena], vol. 15, no. 28 (2008), 3–16.

Sarkadi Nagy Emese

6.23–6.24 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006; Kat. Sigismundus (dt) 2006; cat. Sigismundus (fr) 2006*.

The Place of the Former Altar from Cisnădie in the Oeuvre of Master Vincencius, in *Confluente. Repere europene în arta transilvăneană / Convergences. European Landmarks in Transylvanian Arts / Konfluenzen. Europäische Bezüge der Siebenbürgischen Kunst* (catalog de expoziție, Sibiu, Muzeul Național Brukenthal), eds. Daniela DÂMBOIU-Iulia MESEA, Sibiu, Editura Altip Alba Iulia, 2007, 33–42.

Sármány-Parsons Ilona

The Reception of Impressionism in Vienna and Budapest ca. 1900, *Centropa* [New York], vol. 8, no. 1 (January 2008), 86–104.

Art, Design and Architecture in Central Europe 1890–1920 by Elisabeth Clegg [recenzió], *Centropa* [New York], vol. 8, no. 2 (May 2008).

Constructing the Canon of Hungarian painting, 1890–1918, *Centropa* [New York], vol. 8, no. 3 (September 2008), 224–243.

Ludwig Hevesi. Die Schaffung eines Kanons der österreichischen Kunst, III, *Österreich in Geschichte und Literatur*, 50 (2006), Nr. 1–2, 16–30.

The Art Criticism of Ludwig Hevesi in the Age of Historicism, *Austrian Studies*, 16 (2008), 87–104.

Sebő Judit

45–46, 52, 102–106. sz. katalógustétel, in *cat. Esterházy 2007*.

90–93, 109. sz. katalógustétel, in *Kat. Manierismus 2008*.

Serfőző Szabolcs

Trnava a Šaštín – podiel Trnavy na šírení barokového kultu ša štínskeho pútnického miesta, in *Umenie na Slovensku v historických a kultúr-*

ných súvislostiach. Zborník príspevkov z vedeckej konferencie, konanej v Trnave 26.–27. októbra 2005, ed. Ivan GOJDIČ–Kristína ZVEDELOVÁ, Trnava, Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2006, 74–81.

FARBÁKYNÉ DEKLAVÁ Lillával, PATTANYÚS Mangával és SÁROSSY Péterrel: Fejezetek a magyar restaurálás történetéből / Events of the conservation in Hungary, in *Amplius Vetusta Servare. Archivio Storico dei Restauratori Europei*, Lurano, Il Prato, 2006, 75–78.

Schloss Holitsch und die Wallfahrtskirche Sassin zur Zeit Franz Stephans von Lothringen. Szenen der Ablenkung, Repräsentation und Frömmigkeit, in *Franz Stephan von Lothringen und sein Kreis*, Hg. Renate ZEDINGER–Wolfgang SCHMALE = *Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts*, Bd. 23. (2008), 315–339.

Sisa József

Urban Parks and Nationalism in Hungary, in *Idée nationale et architecture en Europe 1860–1919. Finland, Hongrie, Roumanie, Catalogne*, eds. Jean-Yves ANDRIEUX–Fabienne CHEVALLIER–Anja KERVANTO NEVANLINNA, Rennes, Presses Universitaires de Rennes–Institut national d'histoire de l'art, 2006, 141–147.

Zámocké knižnice v Topoľčiankach a v Veľkých Ugerciach z hľadiska dejín umenia a knihovedy, *Kniha. Zborník o problémoch a dejinách knižnej kultúry* [Martin, Slovenská národná knižnica], 2006, 221–225.

Städtische Parkanlagen in Ungarn 1867–1918, in *Stadt-parks in der österreichischen Monarchie 1765–1918*, Hg. Géza HAJÓS, Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 2007, 121–164.

Grusswort / Köszöntő, in PAPP Gábor György, *Von Berlin nach Budapest. Aspekte des Historismus in der ungarischen Architektur / Berlinből Budapestre. A historizmus aspektusai a magyar építészetben*, Potsdam, Deutsches Kulturforum östliches Europa, 2007, 7–8.

Assimilation oder Emanzipation? Wien und die ungarische Baukunst im ausgehenden 19. Jahrhundert, in *Kulturtransfer und kulturelle Identität. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde*, Hg. Károly CSÜRI–Zoltán FÖNAGY–Volker MUNZ, Wien–Szeged, Praesens–JATEPress, 2008, 227–233 (Österreich–Studien Szeged).

Steind, Imre, in *ÖBL*, Lief. 60, 164–165.

Smohay András

Der Freskenzyklus von Franz Anton Maulbertsch in der Karmelitenkirche in Székesfehérvár, in *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen*, Hg. Eduard HINDELANG–Lubomír SLAVÍČEK, Brno–Langenargen, 2007, 78–95.

S. Nagy Katalin

László Lakner "real". Budapest – Berlin 1956–2006. Bilder aus deutschen und ungrischen Sammlungen / Képek német és magyar gyűjteményekből (Ausstellungskatalog, Berlin, Collegium Hungaricum), Berlin, 2006.

Somorjay Sélysette

Die Denkmalpflege in Ungarn – Beispiele und Tendenzen, *Die Denkmalpflege* [Berlin–München–Wien], Jg. 65, Nr. 2 (2007), 139–145.

Sümegi György

József Wolfner a Ladislav Mednyánszky, in *Mednyánszky* (katalóg výstavy, Slovenská národná galéria), ed. Csilla MARKÓJA, Bratislava, Slovart, 2004, 246–253. / József Wolfner and Ladislav Mednyánszky (Wolfner–Farkas Collection), in *Mednyánszky* (exhibition catalogue, Slovenská národná galéria), ed. Csilla MARKÓJA, Bratislava, Slovart, 2004, 246–253.

Adalékok a Fadrusz–mű recepciójához, in „Szívekben égjen a láng” *Fadrusz János Emlékkönyv*, szerk. FARKAS Izabella, Kolozsvár, 2004, 51–62. Kolozsvári Márton és György Szent György-szobrának néhány képzőművészeti ábrázolása, *Korunk* [Kolozsvár], 3. folyam, 17. évf. 10. szám (2006. október), 120–126, és www.korunk.org.

Az öntvény rettenetes suppanása. Sümegi György beszélgetése Kusztoz Endre festőművésszel, *Székelyföld* [Csíkszereda], 10. évf. 10. sz. (2006. október), 290–294.

Erdélyi képzőművészek. 1956, *Székelyföld* [Csíkszereda], 10. évf. 12. sz. (2006. december), 130–131.

„Művészetében nagy és nemes volt”. Dokumentumok Nagy István festőművészről, in LÓRÁNT László–SÜMEGI György, *Adatok Nagy István monográfiájához*, Csíkszereda, Pallas–Akadémia, 2007, 67–169.

„Művészetében nagy és nemes volt”. Dokumentumok Nagy István festőművészről, *Székelyföld* [Csíkszereda], 11. évf. 6. sz. (2007. június), 137–155.

Szolnay Sándor levelezéséből, *Székelyföld* [Csíkszereda], 11. évf. 8. sz. (2007. augusztus), 129–148.

Bényi Árpád festményei előtt, *Székelyföld* [Csíkszereda], 12. évf. 1. sz. (2008. január), 135–138.

Süvecz Emese

Giron, Emánuel, in *AKL*, Bd. 55, 281–282.

Szabó Tekla

Az őraljaboldogfalvi református templom felújításai / Restorations of the Calvinist Church of Sântamăria Orlea, in *Arhitectura religioasă medievală din Transilvania / Középkori egyházi építészet Erdélyben / Medieval Ecclesiastical Architecture in Transylvania IV*, szerk. Szócs Péter Levente–Adrian Andrei Rusu, Satu Mare, Editura Muzeului Sătmărean, 2007, 277–304.

Szakács Béla Zsolt

The research on Romanesque architecture in Hungary. A critical overview of the last twenty years, *Arte medievale* [Milano], n. s. vol. 4, no. 2 (2005), 31–44 [megj. 2006].

Saints of the Knights – Knights of the Saints: Patterns of Patronage at the Court of Sigismund, in *Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa. Tagungsband des internationalen historischen und kunst-historischen Kongresses in Luxemburg, 8.–10. Juni 2005*, Hg. Michel PAULY–François REINERT, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2006, 319–330.

4.44 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006; Kat. Sigismundus (dt) 2006; cat. Sigismundus (fr) 2006*.

Town and Cathedral in Medieval Hungary, in *Hortus Artium Mediaevalium* [Zagreb], 12 (2006), 207–220.

Between Chronicle and Legend. Image Cycles of St Ladislav in Fourteenth-Century Hungarian Manuscripts, in *The Medieval Chronicle*, IV, ed. Erik KOOPER, Amsterdam–New York, Rodopi, 2006, 149–175.

Cathedrals in the Early 13th Century in Hungary, in *Secolul al XIII-lea pe meleagurile locuite de către români*, ed. Adrian Andrei Rusu, Cluj-Napoca, Mega, 2006, 179–205.

Toronyaljak és toronyközök a magyarországi romanikában / The Ground Floor of the Western Complexes in Hungarian Romanesque Churches, in *Arhitectura religioasă medievală din Transilvania / Középkori egyházi építészet Erdélyben / Medieval Ecclesiastical Architecture in Transilvania IV*, szerk. Szőcs Péter Levente–Adrian Andrei Rusu, Satu Mare, Editura Muzeului Sătmărean, 2007, 7–36.

BEREND Nórával és LASZLOVSZKY Józseffel: The kingdom of Hungary, in *Christianization and the Rise of Christian Monarchy. Scandinavia, Central Europe and Rus' c. 900–1200*, ed. Nora BEREND, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 319–368.

The Italian connection. Theories on the origin of Hungarian Romanesque art, in *Medioevo. Arte e storia*, a cura di Arturo Carlo QUINTAVALLE, Milano, Electa, 2008, 648–655 (I convegno di Parma, 10).

Baragli, Sandra: European Art of the Fourteenth Century [book review], *The Medieval Review*, 2008, scholarworks.iu.edu / TMR ID: 08.01.16.

Százados László

Gallusz, Gyöngyi, in *AKL*, Bd. 48, 146–147.

Gémes, Péter, in *AKL*, Bd. 51, 249–250.

Gerber, Pál; Gerhes, Gábor, in *AKL*, Bd. 52, 55–57, 128–130.

Szatmári Gizella

Garam, Sándor, in *AKL*, Bd. 48, 478.

Gárdos, Aladár; Gárdos, Miklós, in *AKL*, Bd. 49, 270–271.

Gerenday, in *AKL*, Bd. 52, 89–90.

Szeifert Judit

Morphologie der bildenden Kunst. Die Morph Gruppe / Morphology in the Arts. The Morph Group, in *MORPH* (Ausstellungskatalog, Berlin, Haus der Kunst), 2006, 5–9. és 10–14.

Szentési Edit

Porträtgraphiken über Freunde und Verwandte in der Sammlung Fejérváry zu Eperies, in *Osobnosti a súvislosti umenia 19. storočia na Slovensku. K problematike výskumu dejín umenia 19. storočia*, eds. Dana BOŘUTOVÁ–Katarína BEŇOVÁ, Bratislava: Universita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra dejín výtvarného umenia, 2007, 139–179.

Szerdahelyi Márk

Die Wiener Bildhauerdynastie Schroth. Eine genealogische Übersicht, *Adler Zeitschrift für Genealogie und Heraldik* [Wien], 24 (2007), 74–87.

Szigethi Ágnes

24, 36–41, 47–48, 53. sz. katalógustétel, in *cat. Esterházy 2007*.

Szilágyi András

Deutsche Kupferstiche als Kompositionsvorlagen für berühmte Goldschmiede Ungarns im 17. Jahrhundert, *Ungarn-Jahrbuch; Zeitschrift*

für interdisziplinäre Hungarologie [München], 28 (2005–2007), 321–346.

Szőcs Miriam

Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt / The Fantastic Heads of Franz Xaver Messerschmidt (exhibition catalogue), ed. Maraike BÜCKLING [book review], *Sculpture Journal* [Liverpool University Press], vol. 17, no. 1 (Spring 2008), 102–104.

56, 58, 61–62. sz. katalógustétel, in *Kat. Manierismus 2008*.

Szőke Annamária

Miklós Erdély: Álgebra moral – Acció solidária (1972), *Papers d'Art* [Girona, Fundació Espais d'art contemporani], núm. 93, (2n semestre 2007), 80–91.

Miklós Erdély: Moral Algebra – Solidarity Action (1972). A case-study (Stuttgart Lecture). Presented on the VRM-Workshop 28–30. September 2007, Württembergischer Kunstverein Stuttgart. Vivid [Radical] Memory: Research and database project (2006/2007). Conceptual practices from the 1960s to the 1980s under the conditions of communist regimes and military dictatorships in Europe and Latin America. (Manuscript.) (See: <http://www.vividradicalmemory.org/html/workshop/stuessays/szoke.pdf>)

Szücs György

An Analysis of Hungarian and Romanian Pavilions of the 1937 World Exhibition in Paris, in *Confluente. Repere europene în arta transilvăneană / Convergences. European Landmarks in Transylvanian Arts / Konfluenzen. Europäische Bezüge der Siebenbürgischen Kunst* (catalog de expoziție, Sibiu, Muzeul Național Brukenthal), eds. Daniela DĂMBOIU–Iulia MESEA, Sibiu, Editura Altip Alba Iulia, 2007, 111–118.

"Nagy István, aki van." A művész a háborúban, in *Nagy István halálának 70. évfordulóján tartott szimpóziumon elhangzott megemlékezések. Csíkszereda, 2007. augusztus 2.*, Csíkszereda, 2007, 11–16.

Dissonance ou nouvelle harmonie? L'„art néo" à Nagybánya, in *cat. Fauves hongrois 2008*, 95–103.

Paysage et nature, homme et métropole, in *cat. Fauves hongrois 2008*, 149–153.

Bot és vászon. Simon Zsolt kiállítása, *Erdélyi Művészet* [Székelyudvarhely], 2007, 3. sz., 16–18.

Egy közép-európai művésztelep (A Nagybánya-kutatás oldalmézetben), in Boros Judit–Szűcs György, *A nagybányai művésztelep* (kiállítási katalógus, Csíkszereda, Csíki Székely Múzeum), Székelyudvarhely, Litera–Veres, 2008, 21–31, képelemzések ugyanitt.

A töredékes egész. Tűnődő sorok Sükösd Ferenc kiállítása után, *Erdélyi Művészet* [Székelyudvarhely], 2008, 1. sz. 18–21.

Takács Imre

Királyi udvar és művészet Magyarországon a késő Anjou-korban, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006*, 68–86. / Königshof und Hofkunst in Ungarn in der späten Anjouzeit, in *Kat. Sigismundus (dt) 2006*, 68–86. / L'art de la cour royale à la fin de l'époque angevine. *cat. Sigismundus (fr) 2006*, 68–87.

Petrus Kytel, Zsigmond király szobrásza, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006*, 236–238. / Petrus Kytel, ein Bildhauer König Sigismunds, in *Kat. Si-*

- gismund (dt)* 2006, 236–238. / Petrus Kytel, sculpteur du roi Sigismund, in *cat. Sigismundus (fr)* 2006, 236–238.
- 1.1–1.4, 1.6–1.7, 1.17–1.21, 1.24–1.25, 1.29, 1.32–1.34, 1.38, 4.10–4.20, 4.42, 4.86–4.87, 4.92, 6.17, 7.6–7.9, 7.79–7.80 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu)* 2006; *Kat. Sigismundus (dt)* 2006; *cat. Sigismundus (fr)* 2006.
- The French Connection. On the Courtenay Family and Villard de Honnecourt apropos a 13th Century Incised Slab from Pilis Abbey, in *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, Hg. Jiří FAJT–Markus HÖRSCH, Ostfildern, Thorbecke, 2006, 11–27 (Studia Jagellonica Lipsiensia, 1).
- Fragments des Grabmals der Königin Gertrud (1225–1230) = 11a–f katalógustétel, in *Elisabeth von Thüringen. Eine europäische Heilige. Katalog* (Ausstellungskatalog, Eisenach–Wartburg, 3. Thüringer Landesausstellung), Hg. Dieter BLUME–Matthias WERNER, Petersberg, Michael Imhof, 2007, 41–44.

Tatai Erzsébet

- Nuo vaizdinių prie aktyvizmo naujojo tukstantmecio konceptualizmo paveldas Vengrijoje / From Images to Activism. The Heritage of Conceptualism in the New Millenium in Hungary, *Dailé / Art* [Vilnius], 2006: 1, 10–12, 12–15.
- Premeny moderného umeleckého diela a mýtu umelca, *Profil* [Bratislava], 2007, no. 1–2, 70–85.

Tátrai Júlia

- Barent Fabritius Manoa's Sacrifice in the Szépművészeti Múzeum in Budapest, *CODART Courant* [The Hague], no. 11 (January 2006), 5–6. és www.codart.nl.
- 91–92, 97–100, 109. sz. katalógustétel, in *cat. Esterházy 2007*.
- 22, 28, 35, 39, 44–45, 50–53. sz. katalógustétel, in *Kat. Manierismus 2008*.

Tátrai Vilmos

- Luxemburgi Zsigmond alakja korának itáliai művészetében, in *Kat. Sigismundus (hu)* 2006, 143–152 / Die Darstellung Sigismunds von Luxemburg in der italienischen Kunst seiner Zeit, in *Kat. Sigismund (dt)* 2006, 143–152 / La figure de Sigismund de Luxembourg dans l'art italien contemporain, in *cat. Sigismundus (fr)* 2006, 143–152.
- 2.13, 5.31–5.32 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu)* 2006; *Kat. Sigismundus (dt)* 2006; *cat. Sigismundus (fr)* 2006.
- Una novità tizianesca in Ungheria, *Arte cristiana* [Milano], vol. 94, no. 832 (2006), 33–40.
- Tiziano: Madonna con Bambino e san Paolo = 72. sz. katalógustétel, in *Tiziano. L'ultimo atto* (catalogo della mostra, Belluno, Palazzo Crepadona), a cura di Lionello PUPPI, Milano, Skira, 2007.
- 9–11. sz. katalógustétel, in *cat. Esterházy 2007*.
- 6–8, 17–21, 23–26, 36, 46, 48–49. sz. katalógustétel, in *Kat. Manierismus 2008*.

Terdik Szilveszter

- Daniela BĂLUVAL és Szöcs Péter Leventével: *Arhitectura ecleziastică din Satu Mare / Szatmár egyházi építészete / Ecclesiastical Architecture of Satu Mare*, Satu Mare, Editura Muzeului Sătmărean, 2007.

- Az erdődi vár építkezései Károlyi Sándor korában, *Satu Mare, studii și comunicări seria arheologie*, 23–24 (2006–2007), Satu Mare, 2008, 239–288.
- Franz Xaver Messerschmidt: Cabeza de carácter (hombre llorando), posterior a 1770 = 287. katalógustétel, in *Goya e Italia. Estudios y ensayos* (catálogo exposición, Zaragoza, Museo de Zaragoza), vol. 2, Zaragoza, 2008, 311.

Tímár Katalin

- Andreas Fogarasi: *Kultur und Freizeit. Hungarian Pavilion* (exhibition catalogue, Giardini di Catello, Venice, 52nd International Art Exhibition La Biennale di Venezia), ed. Katalin TIMÁR, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007.

Tompos Lilla

- Magyar és spanyol női viselet Magyarországon a 16. században, *Korunk* [Kolozsvár], 3. folyam, 19. évf., 7. szám (2008. július), 36–45. és www.korunk.org.

Tóth Áron

- Architektónika na Trnavskej univerzite v 18. storočí, in *Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach. Zborník príspevkov z vedeckej konferencie, konanej v Trnave 26.–27. októbra 2005*, ed. Ivan GOJDIČ–Kristína ZVEDELOVÁ, Trnava: Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2006, 126–131.

Tóth Ferenc

- The Role of Emerging Art Market in the Spread of Impressionism in Europe, *Humanities Diliman* [Quezon City, Fülöp-szigetek], vol. 5, no. 1–2 (January–December 2008), 153–165.

Tóth Sándor †

- A budai királyi palota épületei a Zsigmond-korban, in *Kat. Sigismundus (hu)* 2006, 200–217. / Die Gebäude des Budaer Königspalastes zur Zeit Sigismunds von Luxemburg, in *Kat. Sigismund (dt)* 2006, 200–217. / Les bâtiments du château royal de Buda à l'époque de Sigismund de Luxembourg, in *cat. Sigismundus (fr)* 2006, 200–217.
- 4.1–4.2, 4.9, 4.144–4.145, 5.19, 7.2 és 7.97–7.98 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu)* 2006; *Kat. Sigismundus (dt)* 2006; *cat. Sigismundus (fr)* 2006.
- Königskopf aus Kalocsa = 1. sz. katalógustétel, in *Elisabeth von Thüringen. Eine europäische Heilige. Katalog* (Ausstellungskatalog, Eisenach–Wartburg, 3. Thüringer Landesausstellung), Hg. Dieter BLUME–Matthias WERNER, Petersberg, Michael Imhof, 2007, 32–33.

Tóvizi Ágnes

- 6.3a–b, 6.4, 6.6 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu)* 2006; *Kat. Sigismundus (dt)* 2006; *cat. Sigismundus (fr)* 2006.
- Some newly discovered Quattrocento illuminations in Székesfehérvár, *Arte cristiana* [Milano], 96 (2008), 307–312.

Török Gyöngyi

Oltárművészet a Zsigmond-korban, in *Kat. Sigismundus (hu)* 2006, 547–550. / Altarretabel zur Zeit Sigismunds von Luxemburg, in *Kat. Sigismund (dt)* 2006, 547–550. / L'art des retables à l'époque de Sigismund, in *cat. Sigismundus (fr)* 2006, 547–550.

7.20, 7.29, 7.48, 7.62, 7.65, 7.69–7.70 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu)* 2006; *Kat. Sigismundus (dt)* 2006; *cat. Sigismundus (fr)* 2006.

Die Ikonographie des Hochaltarretabels der Kirche St. Elisabeth in Kaschau, in *Elisabeth von Thüringen. Eine europäische Heilige. Aufsätze*, Hg. Dieter BLUME–Matthias WERNER, Petersberg, Michael Imhof, 2007, 397–412.

Altar der Hl. Anna Selbdrift von Radács (Radačov); Hochaltarretabel der Kirche St. Elisabeth in Kaschau (Kassa, Košice) = 256, 276. sz. katalógustétel, in *Elisabeth von Thüringen. Eine europäische Heilige. Katalog* (Ausstellungskatalog, Eisenach–Wartburg, 3. Thüringer Landesausstellung), Hg. Dieter BLUME–Matthias WERNER, Petersberg, Michael Imhof, 2007, 387–388; 417–418.

La visione di san Giovanni a Patmos: la "Mulier amicta solis" e il drago sette teste da Szentbenedek = 50. sz. katalógustétel, in *Apocalisse. L'ultima rivelazione* (catalogo della mostra, Illegio, Casa delle Esposizioni; Città del Vaticano, Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie), a cura di Alessio GERETTI, Milano, Skira, 2007, 132, 199.

Tüskés Anna

Il ciborio della Chiesa S. Michele Arcangelo di Metelliano a Cortona. Una proposta di ricostruzione, *Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona* [Cortona], 31 (2004–2005), 75–83.

Two Unknown Fifteenth-century German Engravings in the University Library of Budapest, *Print Quarterly* [London], vol. 23. no. 2 (2006), 173–176.

L'analisi iconografica e stilistica delle tre tavole italiane duecentesche custodite nei musei ungheresi, *Rivista di Studi Ungheresi* [Roma], s. n., vol. 5 (2006), 97–116.

Anna Jávör: Johann Lucas Kracker. Ein Maler des Spätbarock in Mitteleuropa 1719–1779, Budapest, 2004 [recenzió], *Rivista di Studi Ungheresi* [Roma], s. n., vol. 5 (2006), 183–185.

La collezione di dipinti italiani di Marcello de Nemes (1866–1930), *Rivista di Studi Ungheresi* [Roma], s. n., vol. 7 (2008), 59–76. és oszk. epa.hu.

Andrea Pisano: Creazione di Adamo = 6. sz. katalógustétel, in *Genesi. Il mistero delle origini* (catalogo delle mostre, Illegio, Casa delle esposizioni), a cura di Serenella CASTRI, Milano, Skira, 2008, 115.

Rapporti veneto-ungheresi nella scultura dell'XI–XII secolo, *Commentari d'arte* [Roma], vol. 14, no. 39–40 (2008. január–augusztus), 5–10.

La Pieve di S. Maria di Confine a Tuoro sul Trasimeno, in *Nuove ricerche su Sant'Antimo*, a cura di Adriano PERONI–Grazia TUCCI, Firenze, Alinea Editrice, 2008, 45–49.

Ujvári Péter

La "Petite Bibliothèque" de la collection Esterházy à la Bibliothèque du Musée des Beaux-Arts de Budapest, in *cat. Esterházy 2007*, 229–230.

Urbach Zsuzsa

Joos van Gent and Giovanni Santi Revisited: a Case Study on a "fiamminghismo" in Italian Painting, in *Liber memorialis Erik Duverger*

Bijdragen tot de kunstgeschiedenis van de Nedelanden, red. Henri PAUWELS–André VAN DEN KERKHOVE–Leo WUYTS, Wetteren, Universa Press, 2006, 375–407.

"Ymages ad similitudinem". Copies after Miraculous Images (Gnadenkopien). The Abbembroek Painting: a Case Study, in *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches. Colloque XV, Bruges 11–13 septembre 2003 organisé par le Laboratoire d'Études des Oeuvres d'Art par les Méthodes Scientifiques*, eds. Hélène VEROUSTRATE–Jacqueline COUVERT, Leuven–Paris, Peeters, 2006, 224–233.

An Unknown Netherlandish Diptych attributed to The Master of the Holy Blood. A hypothetical reconstruction, *Arte cristiana* [Milano], vol. 95, no. 843 (2007), 429–438.

Gregorio di Lorenzo, Salvator incoronatus e Mater Mediatrix Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung = 53. sz. katalógustétel, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430–1530. Dialoghi tra artisti da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello* (catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti), a cura di Bert W. MEIJER–Serena PADOVANI, Livorno, Sillabe, 2008, 216–217.

Vadászi Erzsébet

125. sz. katalógustétel, in *cat. Esterházy 2007*.

Vécsey Axel

Le Doge Marcantonio Trevisani = 31. sz. katalógustétel, in *Titien: Le pouvoir en face* (catalogue de l'exposition, Paris, Musée Luxembourg), eds. Patrizia NITTI–Tullia CARRATÙ–Morena COSTANTINI, Milano, Skira, 2006, 142–143.

1–2. sz. katalógustétel, in *cat. Esterházy 2007*.

Giorgione: Retrato de un joven = 28. sz. katalógustétel, in *El retrato del Renacimiento* (catálogo exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado), ed. Miguel FALOMIR, Madrid, 2008, 210–211.

Manierismus im Szépművészeti Múzeum. Ungarische Sammler und Sammlungen, in *Kat. Manierismus 2008*, 42–51.

1–5, 9–10, 12, 16, 32, 41–42. sz. katalógustétel, in *Kat. Manierismus 2008*.

Lorenzo Lotto: Der schlafende Apollo, die entweichenden Musen und die entfliegende Fama = 16. sz. katalógustétel, in *Vom Mythos der Antike* (Ausstellungskatalog, Wien, Kunsthistorisches Museum), Hg. Wilfried SEIPEL, Milano, Skira, 2008, 58–60.

Végh János

Über den Georgenberger Marienaltar, *Galéria – Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*, 2004–2005, 181–188 [megj. 2006].

Überlegungen zu neueren Forschungen über Meister Paul von Leutschau, in *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005*, red. Dobrosława HORZELA–Adam ORGANISTY, Kraków, Muzeum Narodowe, 2006, 284–293.

Verő Mária

Megjegyzések a Zsigmond-kori csontnyergekhez, in *Kat. Sigismundus (hu)* 2006, 270–278. / Bemerkungen zu den Beinsätteln aus der Sigismundzeit, in *Kat. Sigismund (dt)* 2006, 270–278. / Les selles d'apparat en os, in *cat. Sigismundus (fr)* 2006, 270–278.

4.65–4.72; 4.86; 5.30, 7.10–7.17 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006; Kat. Sigismundus (dt) 2006; cat. Sigismundus (fr) 2006*.

Wehli Tünde

P2, P6, P12, 3.1–3.17, 3.19a, 3.20–3.23 katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006; Kat. Sigismundus (dt) 2006; cat. Sigismundus (fr) 2006*.

Gallus magnus; Garay, Pál, in *AKL*, Bd. 48, 145, 502.

Georgius Derthar; Georgius Kathedralis et Institoris; Georgius de Kezmarkt, in *AKL*, Bd. 51, 518, 518–519, 519.

Glosius, Andreas; Gobil, Valentinus, in *AKL*, Bd. 56, 223, 336.

VESZPRÉMY Lászlóval: Das Verhältnis von Schrift und Bild in ungarischen Handschriften vor 1300. Einflüsse und Tendenzen in der Buchmalerei, in *Régionalisme et internationalisme. Problèmes de paléographie et de codicologie du Moyen Âge. Actes du XV^e colloque du Comité International de Paléographie Latine (Vienne, 13–17. Septembre 2005)*, eds. Otto KRESTEN–Franz LACKNER. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2008. 99–112 (Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 364; Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, 5) [CD-ROM kiadás is].

Wehner Tibor

Gálóczy, Edit; Ganczaugh, Miklós; Gánóczy, Mária; Gánóczyné T. Kenner Amália; Garajszky, József; Garami, László; Garamkeszi János; Garamvölgyi, Béla; Garányi, József, in *AKL*, Bd. 48, 153, 318, 397, 397, 477–478, 479, 479–480, 480–481, 484–485.

Garzuly, Gábor; Garzulyné Molnár, Ágnes; Gáspár, Imre; Gáspárdy, Sándor; Gáspárdy, Tibor, in *AKL*, Bd. 49, 506, 506, 534–535, 539–540, 540.

Gáti, Gábor; Gazsó, Rozália; Gecser, Lujza, in *AKL*, Bd. 50, 111–112, 430–431, 497–498.

Gémes, Katalin; Gera, Éva; Gera, Katalin, in *AKL*, Bd. 51, 248, 527–528, 529–530.

Gergely, Nóra; Gerla, Margit; Geróczy, Bea; Gerlóczy, Sári; Gerő, András; Gerzson, Pál; Gerzson, Péter; Geszler, Mária, in *AKL*, Bd. 52, 96–97, 169–170, 176, 177, 223, 343–344, 344–345, 393–394.

Gicz, János, in *AKL*, Bd. 53, 358–359.

Gink, Judit, in *AKL*, Bd. 54, 341.

Gnandt, Iván; Gnandt, János; Goda, Zsuzsanna; Göbner, Paul; Göbölös, Kristóf; Göbölös, Márta; Göldner, Tibor; Gömbös, László; Gönci, András; Gönczi, Béla, in *AKL*, Bd. 56, 287, 287–288, 357–358, 489, 489–490, 490–491, 522, 528–529, 531, 532.

Görgényi, István; Görgényi, Judit; Görgényi, Tamás; Görgey, Géza; Görög, Rezső; Götz, János; Götz, Johanna; Golarits, Erzsébet, in *AKL*, Bd. 57, 17, 17–18, 18, 18, 37, 103, 106, 216.

Gondán, Gertrúd; Gonzales, Gábor, in *AKL*, Bd. 58, 109–110, 176–177.

Gosztola, Gábor; Göth, Katalin, Gothárd, Erzsébet, in *AKL*, Bd. 59, 205–206; 214–215; 217.

Zászkalicky Zsuzsanna

Glock, Klára, in *AKL*, Bd. 56, 189.

Zentai Lóránd

4.73 sz. katalógustétel, in *Kat. Sigismundus (hu) 2006; Kat. Sigismundus (dt) 2006; cat. Sigismundus (fr) 2006*.

Zwickl András

"Hauptschauplatz München". Ungarische Künstler und Künstlerinnen in München – Kunst aus München in Ungarn, in *National Identitäten – Internationale Avantgarden. München als europäisches Zentrum der Künstlerausbildung*, Hg. Birgit Jooss–Christian FUHRMEISTER = *zeitenblicke* [Köln] Jg. 5 (2006) Nr. 2, (<http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Zwickl>)

Between Conservatism and Modernism: Classicisms and Realisms of the 1920s in Central Europe, in *Local Strategies, International Ambitions. Modern Art and Central Europe 1918–1968*, ed. Vojtěch LAHODA, Praha, Artefactum, 2006, 77–83.

*Az MTA Művészettörténeti Bizottságának tagjai,
a szerzők és Nagyjaitai Andor segítségével
összeállította Szentesi Edit*

Január 19-én a tranzit.hu Művészetelméleti és Gyakorlati Szabadiskola Laborban BEKE LÁSZLÓ és Georg Schölhammer beszélgetett a magyar 1980-as évekről.

Január 27-én GALAVICS GÉZA az MTA Társadalomkutató Központ Jakobinus-termében bemutatta DÁVID FERENC, Goda Károly és Thirring Gusztáv *Sopron belvárosának házai és háztulajdonosai 1488–1939. Häuser und Hauseigentümer der Innenstadt von Ödenburg 1488–1939* (Sopron, Győr-Moson-Sopron Megye Soproni Levéltára, 2008) című könyvét.

Január 28-án BEKE LÁSZLÓ plenáris megnyitó előadást tartott Tudat, valóság, identitás – a művészet szemszögéből címmel a Magyar Pszichiátriai Társaság XV. Vándorgyűlésén (Kölcsey Központ, Debrecen).

Január 30-án az ELTE Egyetemi Könyvtárban Bán András, a Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Intézetének oktatója, a Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum igazgatója Farkas Zsuzsa–PAPP JÚLIA *A műtárgyfényképezés kezdetei Magyarországon (1840–1885)* (Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2007 [A magyar fotográfia forrásai, 4]) című könyvét, Farbak Péter, a Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeumának igazgatója pedig PAPP JÚLIA *A Rummy-serleg története* (Budapest, Kairosz, 2008) című könyvét mutatta be.

Január 31-én BEKE LÁSZLÓ megnyitotta Jörg Immendorf grafikai műveinek kiállítását a zsámbéki Zichy-kastélyban; ugyanitt március 7-én kerekasztal-beszélgetést vezetett.

Február 6-án BEKE LÁSZLÓ előadást tartott az Elképzelésről a zagrabi WHW Galériában abból az alkalmából, hogy itt kiállítás nyílt meg az *Elképzelés* gyűjteményből.

Február 13-án TATAI ERZSÉBET a Ráday utcai Videospace-ben megnyitotta Kecskés Péter *Elgabal / Narkisszosz (Videospace)* című kiállítását.

Február 18-án KERNY TERÉZIA bemutatta Gáspár Dorottya *Pannonia kereszténysége, I* (Budapest, Históriaantik Könyvesház Könyvkereskedelmi és Kiadói Bt., 2008) című könyvét a szombathelyi Savaria Múzeum Lapidáriumában.

Február 18-án MAROSI ERNŐ a Fészek Klubban bemutatta BEKE LÁSZLÓ *Elképze-lés. A magyar konceptművészet kezdetei. Beke László gyűjteménye 1971* (szerk., bev., műtárgyjegyzékkel ellátta: BEKE LÁSZLÓ, Budapest, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS-tranzit.hu, 2008) című könyvét.

Február 18-án TATAI ERZSÉBET megnyitotta Alexine Chanel és Szabó Benke Róbert *Nem és Nem* című kiállítását a 2B Galériában.

Február 18-án WEHLI TÜNDE televíziós előadást tartott Szent Mártonról az M1 Vallási műsorok Szerkesztősége műsorában.

Február 19-én WEHLI TÜNDE Köpeny és kard: Szent Márton a középkori könyvfes-tészetben, KERNY TERÉZIA Szent Márton tisztelete a szepeshelyi prépostságban címmel előadást tartott a Szombathelyi Képtárban a Szent Márton-kutatás legújabb eredmé-nyeiről rendezett konferencián. WEHLI TÜNDE ugyanitt megnyitotta a *Köpönyegem az én irgalmasságom* című, Gombosi Beatrix által rendezett fotókiállítást.

Február 19-én MAROSI ERNŐ a miskolci Herman Ottó Múzeumban megnyitotta a *Mátyás országa* című kiállítást, és előadást tartott a reneszánsz művészetről a Miskolci Akadémiai Bizottságban.

Február 20-án MAROSI ERNŐ Egerben, a Nagy Zsinagógában megnyitotta a *Dürer-metszetek a kassai múzeumból* című kiállítást.

Február 21-én BEKE LÁSZLÓ megnyitotta Baglyas Erika *Ember tervez* című kiállítá-sát Székesfehérvárott, a Szent István Király Múzeumban.

Február 23-án WEHLI TÜNDE Húsvét a művészetben címmel ismeretterjesztő elő-adást tartott az M1 Vallási műsorok Szerkesztősége műsorában.

Február 24-én MAROSI ERNŐ A középkori műemlék definiálása, HAVASI KRISZTINA Arpadenzeitliche Architektur, Bauplastik und Wandmalereien der Liebfrauenkirche zu Ofen – ihr Stand am Ende des 19. Jahrhunderts. Werke, Dokumente, Ideen aus der Zeit des Historismus als Quellen der Bau- und Kunstgeschichte der mittelalterlichen Pfarrkirche címmel előadást tartott a Collegium Budapest Medieval monuments and their restoration in the 19th-century című konferenciáján.

Február 27-én MAROSI ERNŐ részt vett az AICA szervezésében a művészeti múze-umokról folytatott vitán.

Február 27-én BEKE LÁSZLÓ Communication and Disinformation: Hungarian Aspects of the Cambridge Five címmel előadást tartott a socialEast, Forum on the Art and

Visual Culture of Eastern Europe, seminar No. 7: Art and espionage rendezvényén (The Courtauld Institute, London).

Februárban PATAKI GÁBOR elvégezte a Szépművészeti Múzeum *Pán Márta*-kiállításához kapcsolódó OSS-pályázat szakmai értékelését.

Március 5-én BEKE LÁSZLÓ méltatta a hetvenéves TIMÁR ÁRPÁD munkásságát az MTA Társadalomkutató Központ Jakobinus-termében.

Március 6-án MAROSI ERNŐ Ferences ihletés a középkori művészetben a renden belül és kívül, Varga Zsuzsa és BEKE LÁSZLÓ pedig Újkori Mária-jelenések címmel tartott előadást a Sapientia Szerzetesi Hittudományi Főiskola és a PPKE BTK Művészettörténet Tanszéke által rendezett Szűz Mária tisztelete a ferences művészetben című konferencián.

Március 7-én KERNY TERÉZIA A máriabesnyői kegyszobor 18–20. századi szentképeken (Fölszerelés, fogadalmi képek, kisgrafikai alkotások) címmel előadást tartott a máriabesnyői kegyszobor feltalálásának 250. évfordulója alkalmából rendezett máriabesnyői emlékkonferencián.

Március 7-én TATAI ERZSÉBET Transzdiszciplinaritás a kortárs művészetben címmel Lakner Antal képzőművésszel beszélgetett a Felsőoktatási Vizuális Nevelési Kollégium Áthallások. Transzdiszciplínaris vizuális nevelés című konferenciáján.

Március 10-én MAROSI ERNŐ Restoration as expression of art history címmel előadást tartott a Collegium Budapestben a Medievalism Focus Group Conference keretében.

Március 13-án DÁVID FERENC a Magyar Köztársasági Érdemrend Lovagkeresztje kitüntetésben részesült a Magyar Tudományos Akadémián.

Március 15-én BEKE LÁSZLÓ Széchenyi-díjban részesült az Országházban.

Március 19–21-én BEKE LÁSZLÓ előadást tartott Lille-ben a Musée d'art moderne Lille Métropole Hypnos, images et inconscients en Europe (1900–1949) című rendezvényén.

Március 25-én TATAI ERZSÉBET megnyitotta a *Képkapcsolatok – Gyerekszemmel. Eric Binder, A. Király András és Szemző Zsófia* című kiállítást az Inda Galériában.

Április 9-én PATAKI GÁBOR megnyitotta a Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtárában a *Válogatás a Levendel-gyűjteményből: Vajda Lajos és Vajda Júlia* című tárlatot.

Április 17-én MAROSI ERNŐ a szegedi XXIX. OTDK Humán Tudományi Szekciójában a művészettörténet-művelődéstörténet szekció elnöke volt.

Április 21-én PATAKI GÁBOR megnyitotta a Várfok Galériában Rozsda Endre kiállítását.

Április 22–26 között ANDRÁS EDIT részt vett a The Clark Art Institute and Mellon Foundation, East European Initiative által kezdeményezett nemzetközi konferenciasorozat (2010–2012) tanácsadó testületének munkájában (The Clark Art Institute, Williamstown, USA).

Április 23-án BEKE LÁSZLÓ előadást tartott Egy 2002-es Julius Koller interjú ismertetése címmel a Szlovák Nemzeti Galériában rendezett Julius Koller-szimpozionon Pozsonyban.

Április 23-án MAROSI ERNŐ Régiók a középkori Magyarország falfestészetében címmel előadást tartott Balatonfüreden a Teleki László Alapítvány Regionális és európai kapcsolatok Kelet-közép-Európa középkori falfestészetében című nemzetközi tudományos konferenciáján.

Április 24-én KERNY TERÉZIA Falfestészeti adalékok a magyar Anjouk Szűz Máriatiszteleéhez címmel előadást tartott ugyanott.

Április 25-én a Várfok Galériában szakmai szimpóziumot rendeztek Rozsda Endre művészetéről. A bevezető előadást PATAKI GÁBOR tartotta.

Május 6-án MAROSI ERNŐ Hogyan látom ma a kassai Szent Erzsébet-templom helyzetét a művészettörténetben?, KERNY TERÉZIA Kárpátalja a magyar régészeti és művészettörténeti kutatásban címmel előadást tartott a Colligite fragmenta – Örökségvédelem a Kárpátalján és a Felvidéken című konferencián az ELTE BTK-n.

Május 7-én MAROSI ERNŐ megnyitotta a *Mátyás országa* című kiállítást a nyíregyházi Jósa András Múzeumban.

Május 14-én TATAI ERZSÉBET megnyitotta *A Föld haja. Szabó Ágnes: Növényfüggöny* című kiállítást a Peter Wilhelm Galériában.

Május 20-án FALUDY JUDIT Questioni d'interpretazione secondo l'aspetto della storia dell'arte e medicale – Joseph Szabo, pittore ungherese in Francia / Questions d'interprétation d'un point de vue de l'histoire de l'Art et d'un point de vue médical de l'oeuvre de Joseph Szabo, peintre hongrois en France címmel előadást tartott a VI. European Meeting for Psychiatry and Psychoanalysis – Deinstitutionalisation,

a challenge for psychiatry in the 21st century, A couch on the Danube – Le Divan sur le Danube című budapesti nemzetközi konferencián (Association Pjotr-Tchaadaev).

Május 25-én az MTA MKI munkatársai felköszöntötték TÓTH MELINDÁT 70. születésnapja alkalmából.

Május 26-án MAROSI ERNŐ megnyitotta *A Szép és a Jó* című Kazinczy Ferenc-emlékkiállítást a Petőfi Irodalmi Múzeumban.

Május 27-én GALAVICS GÉZA bemutatta a Magyar Nemzeti Galéria előadótermében Mikó Árpád *A reneszánsz Magyarországon* (Budapest, Corvina, 2009) című könyvét.

Június 5-én HAVASI KRISZTINA „In transitu in medio”. Dörögdi Miklós egri püspök (1330–1361) és építkezései címmel előadást tartott a Pécsi Tudományegyetem Egyházi műveltség a középkori Magyarországon című konferenciáján.

Június 11-én az MTA MKI bemutatta új szerzeményeit és kiadványait az MTA székházában, a Művészeti Gyűjteményben. Köszöntőt mondott BEKE LÁSZLÓ. BARKI GERGELY Horváth Béla művészettörténész írásos hagyatékának jelentősége a Nyolcak kutatásában, PATAKI GÁBOR Mezei Ottó írásos hagyatékának jelentősége címmel tartott előadást, valamint *A Nyolcak az Akadémián* címmel kamarakiállítás nyílt Horváth Béla hagyatékából és a Sümegi Városi Múzeum anyagából. Rendezői: BARKI GERGELY, MARKÓJA CSILLA, PAPP GÁBOR GYÖRGY.

Június 18-án FALUDY JUDIT és PERENYEI MONIKA rendezésében Ritter Gábornak nyílt önálló kiállítása az MTA Pszichiátriai Gyűjteményében.

Június 19-én SISA JÓZSEF előadást tartott *Urak és szolgák, élet a magyar kastélyban* címmel a budapesti Alexandra Könyvesház Pódiumán.

Június 20-án került sor a felújított Kassák Múzeum megnyitására. *A Színre-bontás: modern klasszikusok a Kassák Múzeum gyűjteményéből* című kiállítást PATAKI GÁBOR nyitotta meg.

Június 25-én KERNY TERÉZIA Szent László hódolata Szűz Mária előtt. Ikonográfiai áttekintés a középkortól a 19. századig címmel előadást tartott a Szent László és kora című konferencián a Pécsi Tudományegyetem Illyés Gyula Főiskolai Kar Pedagógusképző Intézetében.

Június 25-én BEKE LÁSZLÓ és HORNYIK SÁNDOR előadást tartott az *Erdély és a kreativitás* című „Indigo”-könyvbemutatón, a *Subversive Praktiken* című kiállításon a stuttgarti Württembergischer Kunstvereinben.

Július 6-án SISA JÓZSEF bevezető előadást tartott Budapest építészetéről Piliscsabán, a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen az IRUN program nemzetközi hallgatóinak, majd építészettörténeti szakvezetést tartott Budapesten.

Július 8-án TATAI ERZSÉBET megnyitotta Balla Vivien és Gunics Dóra *Irreális valóságok – reális valótlanságok. Entrópia* című kiállítását az Instant Art Bár Kertben.

Augusztus 1-jén BUBRYÁK ORSOLYA és PÓCS DÁNIEL örökös házastársul fogadták egymást.

Augusztus 3-án GELLÉR KATALIN a Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeumban megnyitotta a Hungarian Multicultural Center *Budapest Nemzetközi Művésztelep* című kiállítását.

Augusztus 24-én DÁVID FERENC Sopron Városért emlékérmét kapott Sopronban.

Augusztus 29-én MAROSI ERNŐ felavatta Visegrádon Vigh Tamás szobrászművész *Életfa* című alkotását.

Szeptember 17-én PATAKI GÁBOR megnyitotta a budapesti Zsidó Múzeum *Európai Iskola 1945–1948* című kiállítását.

Szeptember 25-én KERNY TERÉZIA előadást tartott Öltöztető és Hordozó Mária szobor a Máriabesnyői Mária Múzeum gyűjteményéből címmel az Öltöztetett, hordozott ábrázolások, szakrális textilek és viseletek – Együtt élő népek szakrális szokásai Közép-Európában I. című konferencián Balassagyarmaton, a Palóc Múzeumban.

Szeptember 28-án mutatták be Szalonakon (Stadtschlaining Bgld., Ausztria) a *Schlaininger Gespräche 2008. Die Familie Esterházy im 17. und 18. Jhdrt.* kötetet, benne DÁVID FERENC *Der Baumeister von Eszterháza, Johann Ferdinand Mödlhammer (1714–1777)* című tanulmányával.

Október 6-án PERENYEI MONIKA *Medialitás a kortárs művészetben – A fotográfia mint képzőművészeti médium* címmel előadást tartott a Knoll Galéria Budapest húszéves fennállásának alkalmából „A második nyilvánosság” után címmel rendezett szimpóziumon.

Október 6-án TATAI ERZSÉBET *Elmozdulások – Konceptualizmus ma* címmel előadást tartott ugyanott.

Október 8-án ANDRÁS EDIT meghívott előadóként részt vett Londonban a *Memories, Monoliths, Monsters* című panelben a Frieze Talks sorozat keretében.

Október 12-én KERNY TERÉZIA előadást tartott A máriabesnyői rotulus címmel a római katolikus gyűjtemények munkatársainak és az Országos Egyházművészeti Tanács tagjainak őszi szakmai napján Máriabesnyőn.

Október 14–15-én WEHLI TÜNDE Újabb kutatások az Assisi-beli magyarországi ferences kódex körül és KERNY TERÉZIA a Máriabesnyői Mária Múzeum ferences-kapucinus emlékei címmel előadást tartott a 800 éves a Ferences Rend címmel rendezett konferencián a budapesti Sapientia Szerzetesi Hittudományi Főiskolán.

Október 16-án MAROSI ERNŐ Erdélyi művészet: középkori és kora újkori struktúrák, KERNY TERÉZIA Ferenczy István nagyváradi szoborterve az újabb dokumentumok tükrében, SISA JÓZSEF Adalékok a Bánság és a Partium klasszicista kastélyépítészetéhez és PAPP JÚLIA Adatok Goró Lajos (1786–1843) itáliai régészeti kutatásaihoz és erdélyi hadmérnöki tevékenységéhez címmel tartottak előadásokat a Stílusok, művek, mesterek. Erdély művészete 1690 és 1848 között című, B. Nagy Margit (1928–2007) emlékére rendezett konferencián a marosvásárhelyi Kultúrpalotában.

Október 17-én MAROSI ERNŐ A középkori katedrális címmel előadást tartott Piliscsabán, az MTA Vallástudományi Bizottság konferenciáján.

Október 17-én nyílt meg az antwerpeni Museum voor Schone Kunstéban az *In Traces of Bartók: Lajos Vajda* című retrospektív kiállítás. A kiállítás koncepcióját kidolgozta, a műtárgyakat és a dokumentumokat válogatta PATAKI GÁBOR.

Október 23-án PATAKI GÁBOR megnyitotta Szentes Ottokár kiállítását a székesfehérvári Pelikán Teremben.

Október 29–30-án BEKE LÁSZLÓ a Biennále, a külhoni magyarok kulturális fesztiválja alkalmából megnyitotta Ivan Ladislav Galeta tábláinak kiállítását az Erlin Galériában, majd bemutatta a művész videóit egy beszélgetés keretében a Videospace-ben.

November 3-án KERNY TERÉZIA Kisfaludi Strobl Zsigmond *Szent Imre*-szoborcsoportja címmel előadást tartott a Kisfaludi Strobl Zsigmond születésének 125. évfordulója alkalmából rendezett zalaegerszegi emlékkonferencián.

November 4-én került sor SZÉPHELYI F. GYÖRGY *A megvetettségől a befogadtatásig. A barokk recepciója a 19. század második felétől az 1920-as évekig* című doktori értekezésének vitájára. Az értekezés egyik opponense PATAKI GÁBOR volt.

November 6-án ANDRÁS EDIT a berlini Haus Ungarnban bemutatta a *Transitland. Videoart from Central and Eastern Europe 1989–2009* című (Budapest, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 2009), általa szerkesztett kötetet.

November 6–7. között rendezték meg Ljubljanában a RIHA éves értekezletét. Az MTA MKI-t PATAKI GÁBOR igazgatóhelyettes képviselte.

November 9-én BEKE LÁSZLÓ előadást tartott az A22 Galériában a Magyar Tudomány Ünnepe alkalmából.

November 9–13. között BEKE LÁSZLÓ a Balázs Béla Stúdió filmjeit vetítette az MTA székházában a Magyar Tudomány Ünnepe alkalmából.

November 10-én a Magyar Tudomány Ünnepe rendezvénysorozathoz kapcsolódva az MTA Művészeti Gyűjteményében PATAKI GÁBOR megnyitotta *A különbözőség útjai. Válogatás az MTA Pszichiátriai Gyűjteménye anyagából* című, FALUDY JUDIT és PERENYEI MÓNKA által rendezett kiállítást.

November 11-én a Művészet, gyógyítás, tudomány elnevezésű, az MTA MKI által a Magyar Tudomány Ünnepe alkalmából rendezett konferencián BEKE LÁSZLÓ Kutatandó területek összefüggése, GELLÉR KATALIN Nagy Sándor lipótmezei kápolnadekorációjáról és osztrák párhuzamáról, BARKI GERGELY Berény Róbert kapcsolata a pszichoanalízissel, AKNAI KATALIN Outsider kunst – art másképp címmel tartott előadást az MTA Művészeti Gyűjteményében. A konferenciát és a filmprogramot FALUDY JUDIT és PERENYEI MONIKA szervezte. Az MTA Pszichiátriai Gyűjteménye időszakos kiállításához (*A különbözőség útjai – Válogatás az MTA Pszichiátriai Gyűjtemény anyagából*) kapcsolódó filmprogramra a kiállítás helyszínén került sor.

November 11-én az Ernst Múzeumban Bácskai Vera mutatta be a Kemény Mária által szerkesztett *Kismező, Nagymező, Broadway. Várostarténeti tanulmányok* (Budapest, Műcsarnok Rt., 2009) című kötetet, benne DÁVID FERENC tanulmányaival a Tivoli moziról és az Ernst Múzeumról.

November 12-én HAVASI KRISZTINA 1200 körüli kisarchitektúra a középkori egeri székesegyházról. Művészettörténeti kérdések – természettudományos válaszok címmel előadást tartott a Természettudományos vizsgálatok régészeti és művészettörténeti alkalmazása fiatal kutatók előadásaiban elnevezésű, az MTA X. Osztály Geokémiai és Ásvány- és Kőzettani Tudományos Bizottságának Archeometriai Munkabizottsága által szervezett konferencián az MTA Budaörsi úti székházában.

November 13–14-én ANDRÁS EDIT kerekasztal-beszélgetésen vett részt Griselda Pollock angol művészettörténésszel a Perspectives on Gender and the Canon of Art History címmel a Reading Gender. Art, Power and Politics of Representation in Eastern Europe elnevezésű szimpozionon, Bécsben (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig). Ugyanitt megnyílt a *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* című kiállítás, amelynek magyar referense ANDRÁS EDIT volt.

November 16-án TATAI ERZSÉBET a Raiffeisen Galériában megnyitotta Csonató Lajos *Válogatás* című kiállítását.

November 19-én GALAVICS GÉZA megnyitotta a Magyar Nemzeti Galériában a *Késső barokk impressziók. Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) és Josef Winterhalter (1743–1807)* című kiállítást.

November 19-én GALAVICS GÉZA „Itt most mindenkinek anglus kert kell” – Kazinczyval az angolkertben címmel előadást tartott és beszélgetésen vett részt a Petőfi Irodalmi Múzeum Művelődéstörténeti estvék a Bártfay-szalokban című sorozatában.

November 26-án GALAVICS GÉZA bevezető előadást tartott és moderálta a Barokk freskófestészet Magyarországon kutatócsoport OTKA-beszámoló ülészakát a Magyar Nemzeti Galériában.

November 28-án VINCZE GABRIELLA előadást tartott A szöveg és a kép viszonya Nádas Péter fényképészkönyveiben címmel a Fialat Művészettörténészek II. Konferenciáján (ELTE BTK).

December 1-én VINCZE GABRIELLA előadást tartott A herkulesfürdői Szapáry-fürdőház építéstörténete címmel a Fialat Kutatók Örökségvédelmi Konferenciáján (ELTE BTK).

December 2-án SISA JÓZSEF Nemzeti építészet, nemzeti stílus címmel előadást tartott a Magyar Nemzeti Galériában.

December 2-án MAROSI ERNŐ a *Székesfehérvár* (főszerk. Entz Géza Antal, Budapest, Osiris, 2009, [Magyarország műemlékei]), Potó János (MTA TTI) az *Európa színpadán. Magyarország ezeréves hozzájárulása az európai közösség eszméjéhez* (szerk. MAROSI ERNŐ, Budapest, Balassi–MTA MKI, 2008) című köteteket mutatta be a Magyar Tudományos Akadémián.

December 2-án PATAKI GÁBOR megnyitotta *Sinkó István: Nő az ablaknál* című kiállítását a HUBA Galériában.

December 3-án MAROSI ERNŐ a Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeumában megnyitotta Drozdik Orshi *Un Chandelier Maria Theresa* című kiállítását.

December 4-én, születésének nyolcvanadik évfordulóján az MTA MKI munkatársai megkoszorúzták NÉMETH LAJOS (1929–1991) sírját a Farkasréti temetőben.

December 7-én FALUDY JUDIT előadást tartott La collection psychiatrique de l'Académie hongroise des Sciences címmel a L'art brut, une avant-garde en moins? című, az INHA által szervezett konferencián Párizsban.

December 10-én SISA JÓZSEF előadást tartott München – Budapest, építészeti kapcsolatok a 19. században címmel a Magyar Nemzeti Galéria München magyarul című programjához kapcsolódva.

December 11-én TATAI ERZSÉBET előadást tartott Nők a kortárs magyar képzőművészetben címmel a Baloldali Feminista Hálózat által szervezett konferencián (A XXI. századi szocialista feminizmus feladatai és küzdelmei Európában. Harc az emberi jogokért, a rasszizmus és a szélsőjobb ellen).

December 14-én KERNY TERÉZIA Bogyay Tamás és az MTA MKI kapcsolata, MAROSI ERNŐ Bogyay Tamás középkor-konceptiója, WEHLI TÜNDE Bogyay Tamás és Johannes Aquila, HAVASI KRISZTINA Árpád-kori építészeti emlékek kutatása az 1930-as, 1940-es években: Bogyay Tamás (1909–1994) és Csemegi József (1909–1963) munkássága levelezésük tükrében címmel tartott előadást a Bogyay Tamás születésének 100. és halálának 15. évfordulója alkalmából rendezett emlékkonferencián a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat és az MTA MKI közös rendezvényén, a Magyar Nemzeti Galériában.

December 14-én Bálint Csanád (MTA Régészeti Intézet) köszöntője után BEKE LÁSZLÓ Az MTA MKI 40 éve, MAROSI ERNŐ Az MTA MKI a nemzetközi művészettörténet-írásban, GALAVICS GÉZA Közelítések a kora újkori és újkori magyarországi művészet kutatásában, SISA JÓZSEF Építészettörténeti kutatások és az MTA MKI, PATAKI GÁBOR Az MTA MKI és a modern/kortárs művészet címmel előadást tartott az MTA MKI fennállásának negyvenedik évfordulóját ünneplő rendezvényen az MTA Társadalomkutató Központ Jakobinus-termében.

Összeállította Geller Katalin, Kerny Terézia és Horváthné Ács Kató

Summaries

On the occasion of the Institute's 40th anniversary the periodical *Ars Hungarica* is undergoing changes to make it better suited to contemporary international art history. The new volume (which according to the former numbering system would be 37) will consist of four issues this year, all of which will be centred on a specific topic. With the inclusion of concise English language abstracts, we have endeavoured to address a foreign audience.

Our Institute is forty years old

The history of the Research Group for Art History of the Hungarian Academy of Sciences, founded on May 1st, 1969 and as of 1991 transformed into the Research Institute for Art History, is yet to be written. While we have customarily commemorated the decennial anniversaries with some form of retrospection, celebration, or conference, and a bibliography and brief overview have been compiled, no one has yet attempted to write a thorough history of the Institute. The essays in this issue, which were delivered as lectures on December 14th, 2009 at the Jakobinus Hall of the Centre for the Social Sciences of the Hungarian Academy of Sciences, have been included not only as a commemoration, but also in hopes that sooner or later someone will undertake a comprehensive treatment of the subject, which with the passing of time becomes an increasingly pressing task. The essays written on the occasion of the anniversary present the four decades of the scholarly life of the Institute with respect to certain periods and subjects. They are followed by several documents concerning its history, a selection of photographs, brief versions of the curriculum vitae of the Institute's former and current colleagues, a foreign language bibliography of Hungarian art historians, and a chronology of the endeavours of the research fellows at the Institute as of 2009.

László Beke:

The forty-year history of the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences

The introductory address held at the jubilee session of the Institute gave a subjective overview of the past four decades. The author had worked at the predecessor to the

Institute, the Documentation Centre for Art History (beginning in 1967, under the direction of Lajos Németh); following the change of regimes he worked in museums and as a curator of exhibitions, and in 2000 he became the director of the Institute. In the first period topographic research and the collection of documents pertaining to the history of art and architecture constituted the principal task (in other words the creation of an archive), but by the 1970s the so-called handbook project (art historical syntheses), consisting according to the original plan of eight volumes, assumed increasing prominence. Of these, only three were completed (focusing on the late Middle Ages, the period between 1890 and 1919, and the period between the two World Wars). This survey of the forty year history of the Institute offers an account of the changes that took place with respect to the researchers, shifts in the tasks undertaken, and the scholarly exhibitions and publications that were done in collaboration with museums. At present the Institute strives to tackle its primary tasks by organizing workgroups and creating digital databases; its main topics include the topography of art, art in the age of the Árpád Dynasty, Renaissance and Baroque art, the history of garden art, the 19th century, the history of photography, 20th century Hungarian eurhythmics, art between the two World Wars, and art after 1945.

Keywords: Hungarian Academy of Sciences, Research Group for Art History, Research Institute for Art History, basic research, research methodologies, archives, database

Ernő Marosi:
**Remarks on the international significance of the Research
 Institute for Art History
 of the Hungarian Academy of Sciences**

In 1969 CIHA held a congress in Budapest at which Members of the Research Group for Art History, established the same year, participated. Their participation itself exemplifies the international climate surrounding the founding of the Research Group: by then the West was interested in countries on the other side of the Iron Curtain, and while the retributions that had followed the Hungarian Revolution of 1956 had ended, Hungary's complicity in the suppression of the Prague Spring cast a shadow over the congress. The principal theme of the congress expressed this aptly: "Évolution générale et développements régionaux".

The founding charter sorted the tasks of the Research Group into three main points. The first point constituted theoretical research, which despite the dominance of Marxist ideology at the time was open towards 20th century avant-garde, and not only provided a sphere for social-historical approaches to the history of styles, but with time also came to adopt historical and reception theory familiar from publications in the West. These methodological impulses contributed to the fashioning of the thematic programme and structure of the study of art history in Hungary. Research and the publication of source materials were designated as the Institute's

third task, an area in which, compared with similar research institutions, the Institute for Art History proved to be pioneering.

The Institute's international relations were determined primarily by the relations and conventions of the Hungarian Academy of Sciences, its strength being the officially established ties between academies of sciences in other socialist countries. From the point of view of Hungarian art historians and especially the Research Institute, from 1969 onwards CIHA proved to be the most important forum in which information on international art historical scholarship could be shared. Furthermore, a separate budget for the Hungarian Academy of Sciences made it possible to invite distinguished foreign scholars to Budapest.

While the completed parts of the synthesis on the history of art in Hungary have not yet been translated into other languages, surprisingly frequent reference is made to them by scholars abroad. The exhibitions in the 1970s and 1980s, which were initiated by the Research Institute, were done with the participation of art historians from abroad and consistently included an international conference. The exhibition catalogues proved to be the precursors of publications that would supplement exhibitions, which after 1989 became endeavours of museums.

After 1990 some elements of the international relations of the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences subsisted, but they had a far less significant role than they had previously and market factors began to acquire increasing prominence. The Institute's objective for the first decade of the 21st century to provide an international forum for young scholars and an opportunity to publish in the *Acta Historiae Artium* was significant. Within the RIHA framework, the Institute has the opportunity to develop partnerships with large and enviable research institutes (such as the *Zentralinstitut* of Munich, the INHA of Paris, the institute in The Hague, the CASVA in Washington, the *Getty Foundation*), thereby also expanding its opportunities to develop global cooperation and publish internationally.

Keywords: 1969 CIHA Congress, art theory, Marxism and the history of art, methodology of art history, international relations of art history, 'East and West'

Géza Galavics:

Approaches to research on art of the early modern and modern age in Hungary at the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences

According to its founding charter the most important task of the Research Group for Art History (later the Institute) was the completion of the handbook series entitled *The History of Art in Hungary*, which according to the original plan was to consist of eight volumes. Art of the Renaissance and Baroque were to have been the subjects of volumes three and four, with Dénes Radocsay (later Géza Entz) and Klára Garas as editors. A series of debates over periodisation preceded the division

of individual volumes into different sections and the demarcation of individual periods. In connection with these debates, as a kind of preliminary phase of the project, Rózsa Feuer-Tóth and the humble author of these lines wrote several essays and books. One of the most significant of these publications was the volume of studies entitled *Renaissance and Baroque in Hungary*, which was published in 1975 under my editorship. Also part of the preliminary work for the volumes were the publications of sources from the collection of the Hungarian National Archives and the Institute's Archival Collection of Dockets (*Documenta Artis Paulinorum, Acta Cassae Parochorum, Urbaria et Conscriptionis*), coordinated by Ida Bod (née Bobrovsky). From the 1970s to the mid-1980s numerous colleagues of the Institute participated in these projects (Imre Bodor, Géza Antal Entz, Lilla Henszlmann, Gábor Pintér, György Széphelyi Frankl, Ilona Sármány, Melinda Tóth, Livia Varga).

From the mid-1970s attention was turned to the Age of Enlightenment, which until then had been something of a terra incognita. In 1978 Hedvig Szabolcsi and Anna Zádor published a volume of essays together entitled *Art and Enlightenment*, which included such pioneering studies as that of István Bibó, who wrote on the architectural literature known in 18th century Hungary. In 1980 Hedvig Szabolcsi and I organized an exhibition entitled *Art in Hungary 1780–1830* at the Hungarian National Gallery, in which the various tendencies of the period again were given a prominent place.

Beginning in 1983, as a result of surveys of monuments in the Counties of Győr-Sopron-Moson, Fejér, Esztergom-Komárom and Veszprém, previously unknown objects, works of art or iconographic subjects came into the foreground of research on the Baroque. The fruits of these surveys are evident first and foremost in the spectacular enrichment of the Photographic Collection.

From the second half of the 1980s, Ferenc Dávid's research on Baroque palaces and mansions (Gödöllő, Eszterháza) and documents pertaining to other monuments (Budapest, Pauline Library) deserve particular mention.

The international series of events of the "Baroque Year" in 1993 gave tremendous impetus to further research. Central Europe has not had a similarly comprehensive programme, the result of joint collaboration that took form in exhibitions of art, ever since.

In this collaborative effort the Hungarian contribution was among the most impressive, including two exhibitions coordinated by the Museum of Fine Arts, the ambitiously extensive *Baroque Art in Central-Europe. Paths and Crossroads*, held in the Budapest History Museum, and *The Metamorphosis of Themes*, an exhibition presenting secular genres held in Székesfehérvár.

As the field of art history gained a more prominent role in the international research on the gardens of the past, from the middle of the 1990s historic gardens became part of the Institute's sphere of interest. In 1997 I had the opportunity to publish the repertory of old periodicals relevant to the history of garden art and organize an international conference in which a variety of scholars dealing with historical gardens participated. The proceedings of the conference, entitled *Historic*

Gardens in and around Hungary: Studies on Research and Restoration, were published in 2000 (under my editorship).

Research projects on Renaissance and Baroque art that were initiated by me are being continued by recipients of scholarships at the Institute. This includes the work of Péter Szabó on the funeral ceremonies of aristocratic families (Esterházy), Tamás Sajó on Cesare Ripa's *Iconologia*, Márta Velladics on the bearings on the history of art of regulations abolishing monastic orders in the time of Joseph II, János Jernyei Kiss on the wall paintings of Maulbertsch, Szabolcs Serfőző on the pilgrimage shrine of Sasvár, Dániel Pócs on the Corvina Library, Orsolya Bubryák on the art patronage of György Erdődy, Áron Tóth on instruction of architecture in the 18th century, and Borbála Gulyás on the calligraphic activity of György Bocskai.

Keywords: research on Renaissance and Baroque art at the Institute, art of the Enlightenment, handbook project (art historical syntheses), patronage, garden art

József Sisa:
**Research and publications on architectural history
 at the Research Institute for Art History of the Hungarian
 Academy of Sciences**

Studies in architectural history have always been pursued actively at the Institute. The 'medium-sized' topographical volumes of Fejér County (1998) and Székesfehérvár (2009) offered quite a few novelties. Another volume (1995) covered the little-known interwar architecture of Buda, the western half of the Hungarian capital. Periodisation and terminology have always been intriguing issues, especially when dealing with the buildings of the complex and immensely productive 19th century. Historicism, including historicist architecture, was the main theme of a collection of essays originally edited by Anna Zádor in the 1980s, but not published until 1994. Public structures, new building types, the expression of national and communal pride through the language of architecture: these were the core topics of the relevant chapters of another work, the first volume of the so-called handbook series of the Institute (1981), which covered the fin-de-siècle period of 1890–1919. Monographic research was carried out on the life and work of prominent architects of the period, such as Antal Szkalnitzky, Imre Steindl and Kálmán Gerster. Other related issues included the training of architects, the role of European centres, the sources and transmission of styles and forms, and Budapest's place in the international scene. Country houses conceived as works of art, as centres of cultural activity, as exemplary of a particular kind of life-style, and finally as objects situated in parks and gardens have offered a wide range of opportunities to several scholars of the Institute. Some other publications, though not exclusively focused on architecture, contain interesting essays on the subject, such as the two authoritative tomes on the Renaissance and Baroque (1975) and the art of the Enlightenment (1978). Some volumes of the series *Művészettörténeti Füzetek/Cahiers d'histoire de l'art*, edited by the Institute,

have also dealt with aspects of architectural history. Exhibitions are not the primary medium for presenting architecture to the public, but quite a few events of this kind have been (co-)curated by the Institute. Recently a separate volume has been published on the historic buildings in the possession of the Hungarian Academy of Sciences. Publicizing Hungarian architecture abroad has also been high on the agenda. Several volumes of *Acta Historiae Artium* contain articles of architectural interest, and in 1998 a book on *The Architecture of Historic Hungary* was published by MIT Press. Members of the Institute have (co-)written several books for the Hungarian general public on the subject of architecture and have been on the editorial boards of journals specializing in the field.

Keywords: Architectural history, topographical survey, exhibitions, historic buildings, historic parks, Renaissance, Baroque, Historicism, monographs, country houses

Gábor Pataki:
**The Research Institute for Art History of the Hungarian
 Academy of Sciences and modern/contemporary art**

The study provides a brief survey of research conducted at the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences on the art of the 20th century and contemporary art. Following a presentation of the research that was done at the institute's legal predecessor, the Documentation Centre for Art History, the essay introduces the volumes that were published within the scope of the so-called "handbook project" and also explains some of the reasons why the volume on the post-1945 period remained unfinished. It assesses the problems caused by ideological and cultural-political expectations, concluding, however, that the distortions to which these inclinations gave rise are by no means irreparable. The author stresses the importance of the archives of the Institute and their roles in the publication of sources, which as an area of scholarship can be regarded as having been successful. Finally he addresses past and current issues and research opportunities of the present day at the Institute, alluding to the tension between "traditional" art history and *visual culture*, but stressing that the differences between the two are not irreconcilable.

Keywords: handbook project (art historical syntheses), cultural policy, art archives, visual culture





„Valahányszor tenger alatti felvételeket látok, valahol ott érzem magam mögött Fülep alakját is, horgasan, majdnem gólyalábakon állva, ahogy egy tengeri kagylót tart a kezében, és fölém hajol. Ha pedig Fülep neve merül fel beszélgetés közben, akkor ugyanez a kagyló jelenik meg előttem önmagában, mint egy felfüggesztett orsó. Arról a kagyló- vagy csigafajtáról van szó, amelyet – hogy halljuk a tenger zúgását – a fülünkhöz szoktunk tartani. Nem tudok számot adni róla, hogy miért éppen ez a kagyló jelenti számomra Fülepet, csak annyi biztos, hogy köze lehet Cousteau kapitány filmjeihez is. Mindenesetre már többször is bebizonyosodott, hogy a jelkép szerencsés választás volt. [...] az Öreg [...] rettenetes könyvmoly volt [...] százával sorakoznak az MTA könyvtárában azok a kötetek, amelyeket egyedül Fülep kérésére hozatott meg külföldről az Akadémia. Fülep azzal töltötte idejét, hogy sorra el is olvasta a megrendelt munkákat. Nos, ezt hallva arra gondoltam, hogy – lám, megint a kagyló! Amiben ott van az egész tenger is, de nem egyszerűen légnemű állapotba átkomponálva, és még csak nem is úgy, mint valami hallucináció. Hanem – Fülep kifejezésével élve – mint »a priori« öblösség, dorombolni tudó ősfurma. Ami képes rá, hogy a semmi üregébe is a mindenség moráját varázsolja oda.”

(Perneczky Géza)



ars hungarica
37. évfolyam 2011

Az MTA
Művészettörténeti
Kutatóintézet
folyóirata

Fülep Lajos aktualitása

- A tanulmányok szerzői:
- Beke László
 - Csűrös Miklós
 - Gosztonyi Ferenc
 - Kaposi Márton
 - Márfai Molnár László
 - Marosi Ernő
 - Máté Zsuzsanna
 - Perecz László
 - Perneczky Géza
 - Tóth Károly

Tudományos tanácsadók

Dávid Ferenc
Galavics Géza
Marosi Ernő
Tímár Árpád
Végh János

Szerkesztőbizottság

András Edit
Andrási Gábor
Beke László (főszerkesztő)
Gellér Katalin
Kerny Terézia
Pataki Gábor
Pócs Dániel
Sisa József

E számunk szerkesztői

Beke László
Márfai Molnár László
Páll Evelin

Olvasószerkesztő

Schmal Alexandra

Angol rezümék

Szegedy–Maszák Zsuzsanna

A szerkesztőség elektronikus postacíme: redact@arthist.mta.hu
HU ISSN 0133–1531



Argumentum

Kiadja az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet és az Argumentum Kiadó Kft.

Felelős kiadó Beke László és Láng József

Lapterv: Schmal Károly

Tördelés: Hodosi Mária

Nyomta és kötötte az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme



A lap megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatja

Előfizethető a Magyar Posta Zrt. Hírlap Üzletágánál (1089 Budapest, Orczy tér 1.), valamint (könyvtárak részére) a Könyvtárellátó Nonprofit Kft.–nél (1134 Budapest, Váci út 19.). Példányonként megvásárolható az Argumentum Kiadóban (1085 Budapest, Mária u. 46.). Külföldön terjeszti a Batthyány Kultur–Press Kft. (H–1014 Budapest, Szentháromság tér 6.)
Előfizetési díj egy évre: 6000 Ft
Ára példányonként 1500 Ft

Következő számaink témáiból:

A hosszú hatvanas évek
Bogyay Tamás és a magyar középkorkutatás
Paradigmaváltás a reneszánszkutatásban
Mozdulatművészet, avantgárd színház
Művészettörténet–írás a két világháború között
Fotótörténeti kutatások

Tanulmányokat elektronikus úton várunk a következő címre: redact@arthist.mta.hu

A főszövegre vonatkozó adatok

A kéziratot Times New Roman betűtípusban, „rtf” formátumban kérjük leadni csak a legszükségesebb formázásokkal (kurzív stb.). Maximum 30 000 leütésnyi terjedelmű szövegeket várunk.

Képek

Színes vagy fekete–fehér képeket jpg formátumban, legalább 300 dpi felbontásban várunk adathordozón vagy e–mailben, megbeszélés szerint.

Általános alapelvek

A kötet vagy a folyóirat főcímét kurzívval szedjük, a cikkek, tanulmányok címe álló. A szerző, szerkesztő stb. vezetéknévét kiskapitálissal szedjük (MAROSI Ernő). A nem magyar neveket csak az ábécérend miatt releváns helyeken fordítjuk meg. Minden értelemegységet vesszővel különítünk el egymástól, kivéve két esetet: a szerző, szerkesztő neve után kettőspont áll; nagyköötőjellel kapcsoljuk össze az egymás mellett álló személyneveket, valamint a helységneveket (London–New York). A szerk. rövidítés zárójelbe kerül, utána kettőspont áll, például: MAROSI Ernő (szerk.):

Évszámkiemelő hivatkozási rendszer

Tanulmányok esetében a hivatkozott szakirodalmat lábjegyzetben rövidítve kérjük feltüntetni a következő módon: SZABÓ (2000), 246.
Szükség esetén megadható az eredeti megjelenés dátuma (DESCARTES 1644/1996).

Irodalomjegyzék tanulmányok esetében

Az irodalomjegyzéket a következő példáknak megfelelő formában kérjük összeállítani:

Önálló kötet:

SZABÓ Júlia: *A mitikus és a történeti táj*, Budapest, Balassi, 2000.

Gyűjteményes kötet:

SZABOLCSI Hedvig: A bécsi Artaria magyar kapcsolatairól, in ANDRÁS Edit (szerk.): *Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére*, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005, 15–20.

Periodikumban megjelent cikk, tanulmány:

TÍMÁR Árpád: Néhány adat az Erzsébet téri Nemzeti Szalon építésének történetéhez, *Ars Hungarica*, 35(2007), 2. sz., 391–410.

Bemutakozás és absztrakt

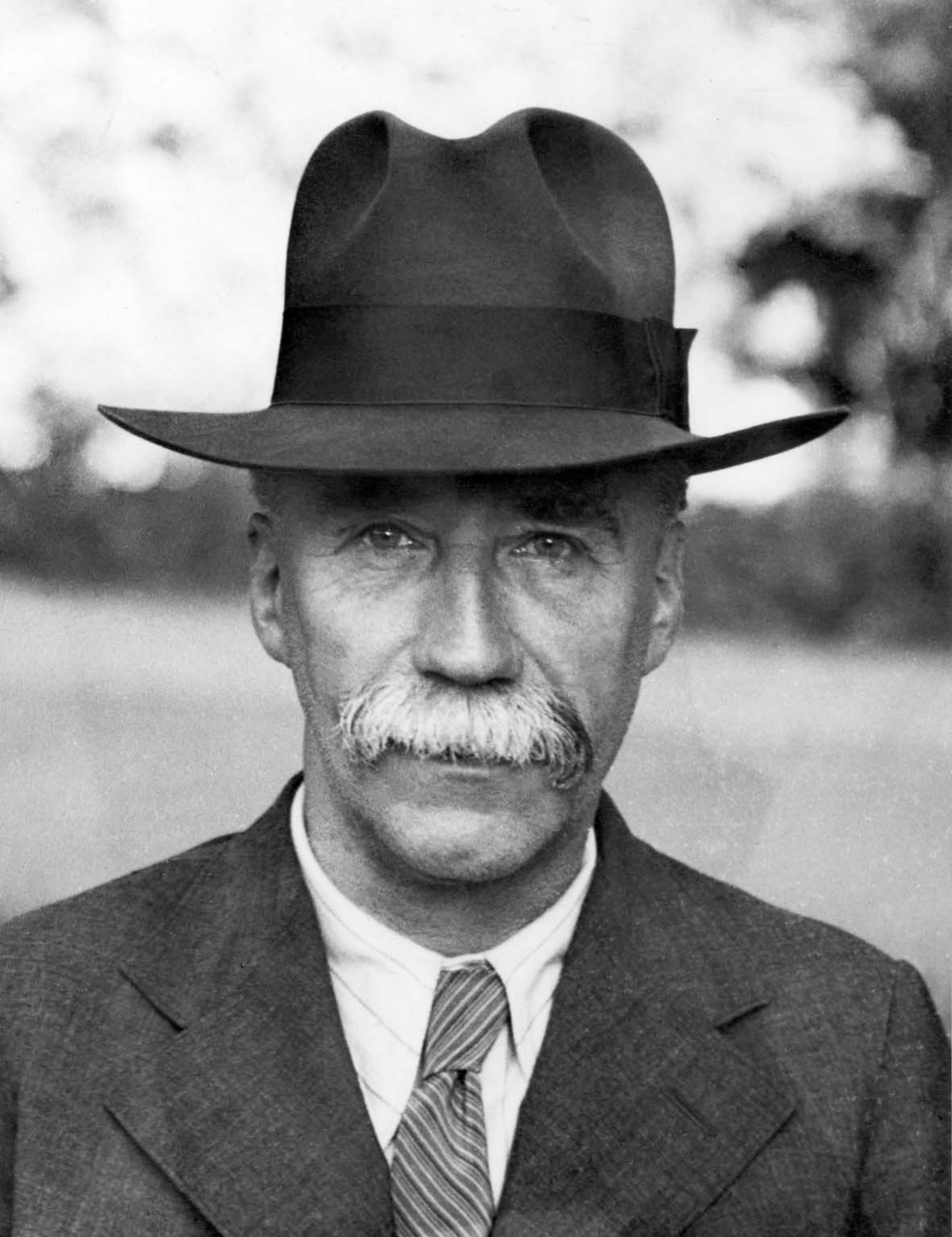
Kérjük, hogy a leadott tanulmányokhoz rövid magyar és angol nyelvű bemutatkozást, valamint angol nyelvű összefoglalót és kulcsszavakat is szíveskedjen mellékelni.

Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet folyóirata



37. évfolyam 2011

2.



| | |
|-------------------------------|---|
| Fülep Lajos aktualitása | 4 |
|-------------------------------|---|

Tanulmányok

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Beke László: Bevezetés Fülep Lajos életművéhez | 7 |
| Marosi Ernő: Fülep Lajos: <i>A magyar művészettörténelem föladata,</i> a magyar művészettörténet-írás forrása és/vagy annak koncepciója | 13 |
| Perneczky Géza: Essünk neki Fülep Lajosnak! Néhány szó Fülep <i>Magyar művészetének</i> genezisééről és hatástörténetéről | 25 |
| Gosztonyi Ferenc: A szimbolista Fülep (III). Fülep Lajos Monte Cassinóban..... | 52 |
| Tóth Károly: Fülep Lajos Eötvös collegiumi évei (1947–1951)..... | 65 |
| Márfai Molnár László: Az ontológiai kérdés az idős Fülep Lajos művészeti írásaiban | 84 |
| Máté Zsuzsanna: Művészetfilozófiai korrelációk a fiatal Fülep Lajos műveiben | 94 |
| Perecz László: Nemzeti művészet" és „nemzeti filozófia”. Fülep Lajos <i>Magyar</i> <i>művészetének</i> helye a magyar bölcelet „nemzeti filozófiai” vonulatában..... | 108 |
| Csűrös Miklós: Fülep Lajos és Kodolányi János..... | 118 |
| Kaposi Márton: Fülep Lajos és az olasz irodalom | 125 |

Dokumentumok

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Szemelvény Fülep Lajos művészetfilozófiai töredékeiből (Közreadja Tímár Árpád)..... | 137 |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|

In Memoriam

| | |
|-------------------------------------------------------|-----|
| F. Csanak Dóra, 1930–2010 (<i>Babus Antal</i>)..... | 149 |
| Varga Livia, 1949–2011 (<i>Lővei Pál</i>)..... | 153 |

| | |
|---------------------|-----|
| Képek jegyzéke..... | 158 |
|---------------------|-----|

| | |
|--------------------------|-----|
| Intézeti hírek 2010..... | 159 |
|--------------------------|-----|

| | |
|-----------------|-----|
| Summaries | 169 |
|-----------------|-----|

| | |
|---------------|-----|
| Contents..... | 175 |
|---------------|-----|

Fülep Lajos aktualitása

A 20. századi magyar bölcsélet kiemelkedő alakja, Fülep Lajos tiszteletére A Ma mindig csak nagy készülődés Holnapra címmel 2010. május 7-én az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet és a Nyugat-Magyarországi Egyetem tudományos konferenciát rendezett az MTA Társadalomkutató Központ Jakobinus-termében.

Folyóiratunk jelen számában – egy kivétellel – a konferencián elhangzott előadások szerkesztett változatát közöljük.¹ Gosztonyi Ferenc tanulmánya, amely a szerző készülő Fülep Lajos-monográfiájának harmadik fejezetét alkotja, szintén a 125. évfordulóhoz kapcsolódik: az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetében 2010. november 24-én hangzott el a Fülep Lajos-terem avató előadásaként.

A szerkesztők célul tűzték ki a Fülep-kutatások jelen állásának összegzését. A témát a hagyaték – aktualitás – személyiség hármasságában már számba vette a Fülep születésének 100. évfordulója alkalmából Timár Árpád szerkesztésében megjelent *Fülep Lajos emlékkönyv*.² Az 1985 és 2010 között megjelent írások közös jellemzője, hogy a korábbi rövid, esszéisztikus, *in memoriam* jellegű szövegektől konvergálnak az életmű filológiai, filozófiai, mikro- és makrotörténeti kereteit megtaláló tanulmányok felé, amelyekben kisebb a Fülep személyével foglalkozó, anekdotikus jellegű részek aránya.

Németh Lajos az *Emlékkönyv* számára Fülep művészet-filozófiájáról írt „felszólalásában” a jövőben tárgyalandó témákként jelölte meg a következőket: az egyetemes és a nemzeti korrelációja, esztétikai felfogásának „az érzékelés fenomenológiájával” és a „konkrét dialektikájával” foglalkozó részei. Máté Zsuzsanna és Márfa Molnár László folyóiratunk hasábjain az esztétika- és filozófiatörténet szempontjából tárgyalja ez utóbbi kérdéseket. A nemzeti és az egyetemes fülepi fogalom párja az 1923-ban megjelent *Magyar művészet* vezérgondolata, amely

¹ BABUS Antal előadását A nyelv művelő Fülep Lajos címmel lásd *Kortárs*, LIV(2010), 7. sz., és <http://www.kortaronline.hu/1007/babus.htm> (letöltés ideje: 2011. május 30.).

² Budapest, Magvető, 1985.

korreláció Máténál éppúgy sarkalatos helyen szerepel, mint a fülepi életmű irodalomtörténeti vonatkozásait feldolgozó Kaposi Márton elemzésében, illetve Marosi Ernő, Perneczky Géza és Percz László írásaiban is. A Németh Lajos-i iránytű helyesnek bizonyult.

Az *Emlékkönyv*ben az időközben Kodolányi János monografikusává vált Csűrös Miklóstól Fülep irodalmi tanulmányairól olvashattunk; Csűrös folyóiratunkban közölt tanulmányában a Kodolányi és Fülep között kialakult személyes, ám a kortörténet szempontjából tágabb horizontú konfliktusát veszi górcső alá. Percz László a *nemzet* és a *nemzeti* fogalmának elemzése során eszmetörténeti szempontokat vesz alapul. A művészetteoretikus Perneczky Géza ugyancsak Fülep *Magyar művészetével* foglalkozik. Beke László Fülep magyar művészeti és művészettörténeti programjait méltatja, majd kitér a következményekre. Gosztonyi Ferenc tanulmánya alapos filológiai és mikrotörténeti vizsgálódásokat követően keresi Fülep művészetkritikai és művészettörténet-filozófiai tevékenységének szellemi gyökereit. Tóth Károlynak a Fülep Lajos Eötvös collegiumi éveit feldolgozó tanulmánya csatlakozik a szintén mikrotörténeti és levéltári kutatómunkát követelő alapkutatásokhoz. A tanulmány mellékleteként közölt kronológia Fülep Eötvös collegiumi időszakának szinte napról napra történő dokumentálásával a Fülep-kutatás legújabb fejleménye. Marosi Ernő *lege artis* indokolja, hogy miért szorítkozik a Fülep-hagyaték eszmetörténeti, filozófiai, s – helyben maradva – művészettörténeti szempontú kontextualizálásának, s egyben aktualizálásának a művészettörténeti diszciplína területén való elvégzésére. Tanulmányában köszönetet mond Tímár Árpádnak, aki a Marosi Ernő 70. születésnapjára kiadott *Enigma*-számban Fülep 1950-es akadémiai székfoglaló programja alapján foglalja össze a művészet-történet-írásban mind a mai napig uralkodó magyar *versus* magyarországi fő problematikáját. Tímár Árpád érdemei a Fülep Lajos-életmű feldolgozásával kapcsolatban túlmutatnak az említett tanulmány jelentőségén: az utóbbi évtizedek elmélyült kutatásainak alapját a szövegcorpus kiadásának folytatása jelentette. Folyóiratunk számára egy rövid szemelvényt választott a több ezer oldalnyi művészetfilozófiai mű töredékes szövegéből.

Fülep teljes levelezésének publikálását végezte el F. Csanak Dóra, aki személyes jelenlétével még emelni tudta a 2010. májusi rendezvény fényét, néhány hónappal később azonban eltávozott közülünk. Babus Antal méltó nekrológgal adózott emlékének, amelyet számunk végén közlünk.

Fülep Lajos aktualitása című tematikus folyóiratszámmunk több kíván lenni, mint emlékszám. A tanulmányok reményeink szerint tükrözik álláspontunkat, amely szerint egy, a szellem tartós világában ma is aktív szerzőt üdvözölhetünk Fülep Lajos személyében.

*A szerkesztők:
Beke László,
Márfai Molnár László,
Páll Evelin*

Beke László

Bevezetés Fülep Lajos életművéhez¹

Fülep Lajos születésének 125. és halálának 40. évfordulója kihívás az egész művészettörténész „szakma” számára. Szembe tudunk-e nézni ezzel a hatalmas személyiséggel, ezzel a monumentális, de kissé nyomasztó hagyatékcal?

¹ A Fülep Lajos-konferencián elhangzott előadás szerkesztett és kiegészített változata.

Ha megpróbálom áttekinteni a Fülep-életművet, nem az életrajzi kronológia mentén, hanem fordítva, a Fülep-kutatás jelenlegi állása felől, és még inkább az én generációm szemszögéből célszerűbb kezdenem. A Fülep-örökséggel a korban hozzám legközelebb álló generáción keresztül ismerkedtem (Timár Árpád, Perneczky Géza, Marosi Ernő, Szabó Júlia), aztán az egy nemzedékkel idősebbek segítségével (Németh Lajos és a többi közvetlen tanítvány, „aspiráns”: Körner Éva, Haulisch Lenke, illetve a szűkebb baráti-követői kör: Lőrincz Ernő, Vekkerdi László, Csanak Dóra, Fodor András és az ő „Ezer esté”-jének² szereplői). Egyetlen személyes találkozásomat Füleppel az 1960-as évek végén vagy 1970 elején Németh Lajosnak köszönhetem – ezt a tényt egész anekdotikus novellává lehetne színezní, de beérem a Széher úti sétá legfontosabb témáinak említésével. Szóba került Paul Klee, Vajda Lajos, Derkovits Gyula és Kondor Béla értékelése, általában azért, mert az aspiránsok ezekről a művészekről írtak kandidátusi disszertációkat. Pontosabban Haulisch foglalkozott Vajdával, és már akkor szokás volt a szentendrei mester analógiájaként Klee-re hivatkozni; Körner írt Derkovitsról,³ míg Németh Lajosnak Csontváry volt akkor már a fő témája, de Kondor a legjobb barátja.

E néhány témából kiindulva le lehet vezetni az egész 20. századi magyar művészetet. Vajda Fülepével összevethető programjához még visszatérek. Számunkra Derkovits ekkor már egymaga progresszívabbnak számított, mint a Szabolcsi Miklós által javasolt József Attila–Derkovits–Bartók-triász egészének megideologizált változata. Végül még két személyes apróság, mely inkább Németh Lajosra, mint rám jellemző: ahogy Németh elvitt Fülephez, és legkedvesebb művészbáratai közül Ország Lilihez, Deim Pálhoz, Korniss Dezsőhöz, Barcsay Jenőhöz és szinte mindenkihez, úgy nem mert elvinni Kondorhoz. Félt a konfliktustól, mert az akkori különös „művészskálán” „avantgárdabbnak” számítottam Kondornál, másfelől az ő közös barátaik közül Erdély Miklós állt hozzám a legközelebb, Némethnél pedig a legtávolabb... A leg-

A szerző kandidátus, egyetemi tanár, az MTA MKI igazgatója; kutatási területe: modern és kortárs művészet, a fotográfia és a médiumok története, elmélet, historiográfia. E-mail cím: lbeke@arthist.mta.hu

László Beke, CSc, professor, director of the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences His area of research: modern and contemporary art, history of photography and media, theory, historiography. Email-address: lbeke@arthist.mta.hu

² FODOR (1986).

³ Lásd KÖRNER (1968).

személyesebb mozzanat pedig: az „Öreg”, meglátván szemüveges mivoltomat, rögtön kioktatott, hogy kötelességem speciális szemizom-gyakorlatokkal gyógyítani ki magam a rövidlátásból.

A Fülep-kutatás további feladata 2010-ben az életmű fejlődéstörténetként való interpretálása, „dekonstruálása”: megtisztítása az esetlegességektől, anekdotáktól, tévhitektől, legendáktól. Ide tartozik, hogy volt-e fő műve (volt, de még rekonstruálni kell mintegy ezeroldalmi kéziratból⁴), megírta-e vajon nagy „Esztétikáját” vagy „Művészetfilozófiáját”; művészettörténész volt-e, esztéta, filozófus, netán „művészetfilozófus”? (Mindegyik volt egy személyben, de az általa is többször használt „művészetfilozófia” mint diszciplína elmélyült értelmezése még várat magára.)

Mennyiben változtak az elmúlt negyven-ötven évben a fülepi „nagy kérdésfelvetések”, „sorskérdések”, programok, az ő állásfoglalásai a modern művészettel vagy az avantgárral kapcsolatban? Tudománytörténeti áttekintés helyett a Csanak Dóra-féle levelezés-összkiadás és a Timár Árpád által kiadott összes írás hatalmas korpuszainak⁵ említése mellett két, módszertani szempontból fontos kötetet emelnék ki: Dizseri Eszter életrajzi munkáját és Vekerdi László *Fülep Lajos levelezése* című könyvét – annál is inkább, mivel valódi monográfia mindeddig még nem született. Dizseri kötete⁶ elsősorban módszertani szempontból érdekes, tulajdonképpen montázs. Laza életrajzi kronológiára felfűzött események, körük rendeződik a dokumentumanyag, a fényképek, az idézetek, és – nem utolsósorban – az „oral history” technikával felvett interjúrészletek. Dizseri nem értékeli és nem interpretál, összeállításai azonban sokoldalúan világítják meg a bemutatott életrajzi mozzanatokot.

Vekerdi könyve szellemi történeti ritkaság és kiadói bravúr.⁷ A közelmúltban elhunyt neves tudománytörténész és Fülep-követő tudós (1924–2009) terjedelmes recenziókkal kísérte végig F. Csanak Dóra levelezés-kiadásait, bőségesen kommentálva nemcsak a leveleket, hanem Csanak teljességre törekvő, olykor aprólékos magyarázó lábjegyzeteit. Vekerdi posztumusz könyve ily módon áttételesen ugyan, de a legremekebb Fülep-monográfia, sőt annál is több: filológiailag elmélyült, mégis tágas összefüggésrendszereket feltáró magyar történeti mű a magyar 20. századról. Csupán egy jellegzetes „vekerdiánus” példa. Fülep Lajos Tolnai „Carlo” segítségével beszerzi magának a *Švejk* 1930–1932-es párizsi magyar kiadását, majd sor kerül az 1923-as bajai kormányzólatogatás botrányának⁸ kommentálására, „amit persze megint csak F. Csanak Dóra szakavatott és mértéktartó jegyzeteiből ismerhetünk meg legjobban” – így Vekerdi. „De a levelek olvastán, amiket FL Ravasz püspöknek írt, s amik a püspök válaszait tartalmazzák, nehéz mértéktartónak maradni, s meg nem látni a bonyolult eseménysor svejki »olvasatát«. S nem csupán a »későferenc-jóskai időkből« átörökölt és paródiáig fokozott állami és államegyházi tekintély-kultuszban és bornírt hierarchizmusban, ami a csonka ország kereteiben berendezkedő és megerősödő magyar keresztény úri világban – erről is szól a *Nemzeti öncélúság* – majdhogynem »természetes« volt. A meglepő az, hogy milyen pontosan illeszkedik be ebbe a világba, vagy legalábbis annak jelen recenzens által máig érvényesnek – sőt ma inkább érvényesnek, mint valaha – érzett svejki olvasatába

⁴ Timár Árpád szíves közlése; lásd szemlényét folyóiratunkban.

⁵ FÜLEP (1990–2007);
FÜLEP (1990–1998).

⁶ DIZSERI (2003).

⁷ VEKERDI (2009).

⁸ Horthy fogadásán a református lelkész nem jelent meg a felekezetek képviselői között.

a kivételesen művelt, széles európai látóköri, feddhetetlen jellemű református püspök.”⁹ Švejk, Ravasz László, majd ennek veje, Bibó István, aztán Elek Artúr és Kner Imre: csupa olyan név és kapcsolat, amelyek révén közelebb kerülünk Fülep sajátos magyarságtudatához. Amint az ormánsági egyke-probléma kapcsán az elnémetesedéstől félt az országot, úgy kell megtapasztalnia barátja, a minta-literátus könyvkiadó Kner Imre ellehetetlenítése láttán a fokozódó antiszemitizmus fenyegetését.

⁹ Uo., 39.

A Fülep-életmű legnagyobb kérdései közé tartozik a „művészet és világnézet”¹⁰ viszonya, a szellemtudomány és a szellemtörténet érvényesülése a magyar művészet-történet-írásban, és természetesen a magyarság jövőjének kérdése. Itt és most pedig számunkra a legfontosabbak mindenekelőtt a magyar művészet és művészettörténet „programjai” a többi hazai program tükrében és az európaiság kontextusában.

¹⁰ FÜLEP (1998).

Fülep az európaiság – pontosabban az antikvitás, Róma és Firenze, majd az impresszionizmus és Cézanne – felől érkezik a magyarság problémájának esztétikai megfogalmazásához. Az „egyetemes” („univerzális”, „nemzetközi”) művészettörténet „paradigmaváltását” a klasszikus művészet válságából és a modernizmus megszületéséből konstruálhatjuk: Cézanne az impresszionizmus tapasztalataiból akar új művészi rendszert építeni,¹¹ ugyanakkor önkéntelenül is a kubizmus, majd a konstruktivizmus és a többi avantgárd irányzat előfutárává válik. Tágabb összefüggésekben beszélhetünk a polgári világrend összeomlásáról, az első világháború és a forradalmak időszakáról, a „minden egész eltörött” (Ady) és a „túl a jón és a rosszon” (Nietzsche) életérzéséről, a hegeli fejlődélméletet társadalmi, gazdasági és ideológiai stratégiává fejlesztő Marxról, és Marx nyomán Leninről.

¹¹ FÜLEP (1907).

Fülep a *Magyar művészetet* a Vasárnapi Kör szellemi környezetében írja 1917-ben; könyv formában a mű csak 1923-ban jelenik meg.¹² Összefoglalóan elmondható, hogy ez az iskola a magyar szellemtudomány és szellemtörténet központja volt (utóbbi legfőbb képviselője maga Fülep, noha módszerként való bevezetését a fiatal Tolnai Károly magának tulajdonította), filozófiában és esztétikában Lukács György vált irányadóvá, a szociológia terén Mannheim Károly, művészetszociológiában Hauser Arnold és Antal Frigyes; a baráti társasághoz tartozott a későbbi kiváló angol művészettörténész, Wilde János is, valamint Bartók Béla, Kodály Zoltán, az író és később filmtoretikus Balázs Béla, a képzőművész Lesznai Anna. A *Magyar művészet* egyszerre helyzetjelentés, fejlődélmélet és program, amely szerint kiemelkedő művészet ott születik, ahol létező esztétikai problémát kell megoldani: ezt példázza az impresszionizmus létrejötte Franciaországban. „Jellegzetesen magyar nemzeti” művészet a 19. században jöhetett létre, amikor a nemzettudat definiálni kívánta magát egyrészt a kortárs Európa, másrészt a klasszikus antikvitás kontextusában. A szobrászatban nem is a klasszicizáló Ferenczy István, hanem a magyar paraszttánc különböző formáinak egyes motívumait feldolgozó Izsó Miklós talált rá az optimális megoldásra, a festészetben pedig a *plein air* és az impresszionizmus problémafelvetésére – igaz, Münchenben – egyedi választ adó Szinyei Merse Pál, a *Majális* festője.¹³ Valamivel bonyolultabb az építészet helyzete: itt az etalon – méltán – Lechner Ödön, aki szembenéz a modern társadalmi feladatokkal (postatakarékpénztár), megelőzi

¹² FÜLEP (1918–1920 [1923]).

¹³ Más kérdés, hogy ez a mű Münchenben született meg. Hagyományosan a müncheni *plein air* festészetből szoktuk levezetni a nagybányai művésztelep létrejöttét (1896), abból pedig a modern magyar művészet születését, miközben elhanyagoljuk a történelmi festészet megújítására tett kísérleteket (Hollósy Simon, Csontváry Kosztka Tivadar).

a technikai funkcionalizmust (a vasbeton alkalmazása), módosítja a barokk óta tovább élő, reprezentatív alaprajzi megoldásokat, és mindenekelőtt meghonosítja azt az egyszerre egyetemes és nemzeti formanyelvet, amelyet ma „magyaros szecesszió”-nak nevezünk.

A magyar művészet és a művészettörténet szempontjából egyaránt fontos programok¹⁴ ezek után fokozott érdeklődéssel fordulnak a népművészet és az avantgárdizmus kihívása felé. Legfontosabb közülük a második világháború után létrejött Európai Iskola, amelynek hitvallását először Vajda Lajos fogalmazta meg 1936-ban.¹⁵ A magyar művészet híd Kelet és Nyugat között, a népi kultúrában gyökerezik, akár csak Bartók zenéje a népzeneben. Közelebbről, Vajda számot vet a maga zsidóságával, vajdasági éveivel (szerb kultúra), a szentendrei ortodox ikonhagyománnyal, a szigetmonostori népművészettel, majd az orosz-szovjet avantgárd és a francia szürrealizmus hatásával, míg barátja, Korniss Dezső a maga görögkatolikus székely eredetével és holland, De Stijl-kapcsolataival.

Az Európai Iskola 1945–1948/49 között mintegy harminc-ötven tagjával és aktív szimpatizánsával valóságos kulturális mozgalommá bővül, előtérbe helyezi az absztrakt és a szürrealista művészetet, a preegzisztencialista filozófiát, a pszichoanalízist és a zsidó hagyományokat. Művészeti ideológiáját színezi Kállai Ernő munkássága, aki a Bauhaus teoretikusa, ugyanakkor megír egy *Új magyar piktúrát*,¹⁶ amelyben formai nemzeti sajátosságokat keres (!), később pedig azt a Moholy-Nagy László, majd Kepes György által kezdeményezett konstruktivista médiaszemléletet folytatja, amely a vizuális művészetet a természettudományos szemlélettel, a művészetpedagógiával és a modern formatervezési elvekkel ötvözi. Kállai ezeket az avantgárd hagyományokat részben radikalizálja (hangsúlyeltolódás az absztrakcióról a geometriára és a nonfigurativitásra), részben a „bioromantika” elméletével egyesíti.¹⁷

Teljessé teszi a háború utáni évek modernizmusának programját Hamvas Béla, aki nyilvánosságra hozza feleségével, Kemény Katalinnal közösen írt, *Művészet és forradalom* című könyvét.¹⁸ Esszéssorozat ez a progresszív kortársakról, de a magyar művészet prófétikus, „váteszi”, misztikus vonulatát helyezi előtérbe, „félkegyelmű” dosz-tojevszkiji figurákban – Csontváryban, Gulácsyban – jelölve meg az előzményeket.¹⁹

Fülep Lajos hivatalos pozíciója a háború után fokozatosan megszilárdul: egyetemi tanár, a legfontosabb szakmai folyóiratok (*Művészettörténeti Értesítő*, *Acta Historiae Artium*) főszerkesztője, majd az MTA levelező tagja lesz. 1950-es székfoglalójában (*A magyar művészettörténelem föladata*²⁰) bírálja Hekler Antalt és Gerevich Tibort, és egyértelműen továbbviszi az 1923-as *Magyar művészet* koncepcióját, amennyiben a 19. század előtti történeésekről csak mint „művészettörténet Magyarországon”-ról hajlandó beszélni, nemzeti sajátosságok után tudniillik csak azóta kutathatunk. Amikor pedig újrafogalmazza a művészetszociológiai szemlélet normáit, egyúttal állást foglal a népi, a provinciális és a regionális kérdésében is: „Mint másutt, a nagy stílusok nálunk is eljutottak a nép minden rétegéhez, a polgársághoz, a falusi néphez, közben polgáriasodtak, népiesedtek. Ezt az elterjedésüket és népiesedésüket nálunk különös gonddal, az utolsó követhető nyomig nyomoznunk kell, mert egyértelmű a magunkévá, magyarrá vagy nemzetivé adoptálásuk-

¹⁴ MAROSI (1999).

¹⁵ Vajda Lajos levele Richter Júliához, Szentendréről Pozsonyba, 1936. augusztus 11., in JAKOVITS–KOZÁK (1996), 36.

¹⁶ KÁLLAI (1925a), KÁLLAI (1925b), KÁLLAI (1945).

¹⁷ KÁLLAI (1947).

¹⁸ HAMVAS–KEMÉNY (1947).

¹⁹ Különös fintora a kultúrpolitikának: azt a Hamvas Bélát, aki könyvét Fülep Lajosnak mint mentorának ajánlja, ugyanaz a Lukács György marasztalja el a fordulat éveiben, aki megvédi Fülepet, fiatalkori harcostársát az idealizmus vádjával szemben.

²⁰ FÜLEP (1951).

kal, a provincializmus és regionalizmus egyértelmű a magyar nemzetivel vagy nemzetiségivel.²¹ A tanítvány, Németh Lajos munkásságában, különösen egyes nagyobb műveiben (*Modern magyar művészet* [1968], *Törvény és kétely* [1992]²²) megfigyelhető, miként módosul „megőrizve-megszüntetve” Fülep nemzeti-sorsszerű-modern problematikája és a népi-nemzeti dialektikája. Németh ugyanis a népművészet késő modern divatjával szembehelyezi az archaikus-törzsi tárgykultúra esszenciális történelmiségét: a használat, az amortizáció visszavezet az eredetek, a természet felé.

Fülep Lajos nagy művészeti-művészettörténeti koncepciói a posztmodernnek nevezhető időszak kezdete óta folyamatosan átértékelődnek. A politikai rendszerváltás amúgy is eleve átértelmezni kényszeríti a történelem (és így a művészettörténet) számos fejleményét. Átértékelendő Magyarország és a többi közép-kelet-európai, posztkommunista ország viszonya a (nemzeti) kulturális örökséghez csakúgy, mint a muzeológia társadalmi funkciójának változásaihoz. Történelemfelfogásunk változása következtében új értelmet nyer Fülep híres emlékezés-interpretációja is.²³ További feladatként, strukturális változtatásként olyan *jelenségek* feldolgozását kell kijelölnünk, mint a historiográfiai kutatások mind gyakoribb egybeesése a kortárs művészeti törekvésekkel. Legalábbis egyre sűrűsödő évfordulós kötelezettségeink erre figyelmeztetnek.

²¹ Uo., 21.

²² NÉMETH (1968); NÉMETH (1992), utóbbiban lásd külön. Az ősrégészet és az etnológia inspirációja című fejezet, 142–158.

²³ *Az elképzelés a művészi alkotásban* című bölcsészdoktori disszertációját 1912-ben védte meg.

BIBLIOGRÁFIA

- DIZSERI (2003) – *Fülep Lajos élete*, szerk. DIZSERI Eszter, Budapest, Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 2003.
- FODOR (1986) – FODOR András: *Ezer este Fülep Lajossal*, I–II, Budapest, Magvető, 1986.
- FÜLEP (1907) – FÜLEP Lajos: Cézanne, *Magyar Művészet*, VI(1907), 3. sz., 154–159.
- FÜLEP (1918–1920 [1923]) – FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*, *Nyugat*, 1918, 6, 8, 10. sz., 1920, 4, 5, 6. sz. Könyv alakban: Uő: *Magyar művészet*, Budapest, Athenaeum, 1923.
- FÜLEP (1951) – FÜLEP Lajos: A magyar művészettörténelem főadata, in *Az MTA II. Társadalmi-történeti Tudományok Osztályának Közleményei*, 3, Budapest, 1951 (Muzeológiai sorozat, II/1).
- FÜLEP (1990–1998) – FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások*, I–III, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1990–1998.
- FÜLEP (1990–2007) – FÜLEP Lajos *Levelezése*, I–VII, szerk. F. CSANAK Dóra, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport/Kutató Intézet.
- FÜLEP (1998) – FÜLEP Lajos: Művészet és világnézet, in Uő: *Egybegyűjtött írások*, III: *Cikkek, tanulmányok, 1917–1930*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1998, 225–256, eredeti megjelenés: *Ars Una*, I(1923), 1. sz., 1–11, 2. sz., 41–46, 3. sz., 75–91.
- HAMVAS–KEMÉNY (1947) – HAMVAS Béla–KEMÉNY Katalin: *Művészet és forradalom. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon*, Budapest, Misztótfalusi, 1947.
- JAKOVITS–KOZÁK (1996) – *Vajda Lajos levelei feleségéhez, Vajda Júliához. 1936–1941*, szerk. JAKOVITS Vera–KOZÁK Gyula, Szentendre, 1996.
- KÁLLAI (1925a) – KÁLLAI Ernő: *Új magyar pikúra*, Budapest, Amicus, 1925.
- KÁLLAI (1925b) – KÁLLAI Ernő: *Neue Malerei in Ungarn*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925.
- KÁLLAI (1945) – KÁLLAI Ernő: *Cézanne és a XX. század konstruktív művészete*, Budapest, Anonymus, 1945.
- KÁLLAI (1947) – KÁLLAI Ernő: *A természet rejtett arca*, Budapest, Misztótfalusi, 1947.
- KÖRNER (1968) – KÖRNER Éva: *Derkovits Gyula*, Budapest, Corvina, 1968.

- MAROSI (1999) – MAROSI Ernő: *A magyar művészettörténet-írás programjai*, Budapest, Corvina, 1999.
- NÉMETH (1968) – NÉMETH Lajos: *Modern magyar művészet*, Budapest, Corvina, 1968.
- NÉMETH (1992) – NÉMETH Lajos: *Törvény és kétely. A művészettörténet-tudomány önvizsgálata*, Budapest, Gondolat, 1992.
- VEKERDI (2009) – VEKERDI László: *Fülep Lajos levelezése*, szerk. MONOSTORI Imre, Tatabánya, József Attila Megyei Könyvtár, 2009 (Új Forrás Könyvek 40).

Marosi Ernő

Fülep Lajos: *A magyar művészet-történelem föladata*, a magyar művészettörténet-írás forrása és/vagy annak koncepciója¹

Miről is emlékeztek meg 2010. május 7-én a budapesti Fülep-ülésszak résztvevői? Fülep Lajos születésének 125., halálának 40. évfordulójáról. Ugyanakkor ötven éve volt annak, hogy (nyomtatott kiadása alapján gyakran 1951-es évszámmal idézett)

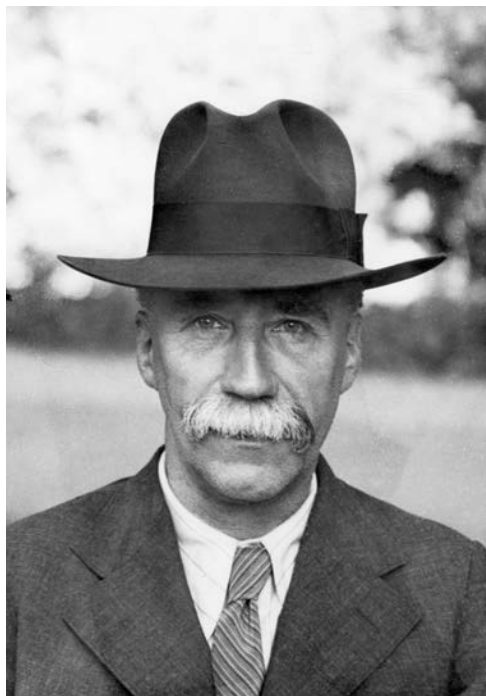
székfoglaló-programalkotó értekezését felolvasta a Magyar Tudományos Akadémián. Ez az értekezés magától értetődően mintegy rejtett programjává vált az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának (illetve negyvenéves fennállása második félideje óta: Kutatóintézetének) – már csak azért is, mivel ennek alapítására kifejezetten a magyarországi művészet Fülep által hiányolt történetének szintézise megalkotásának érdekében került sor, az ő részvételével hézagpótlóként kiadott, rövidebb mű, *A magyarországi művészet története* (1956 és 1960) után. „Mivel művészettörténeink azzal a gondolattal foglalkoztak – mint azóta kiderült, tervnek nevezni még korai lett volna –, hogy 4–5 kötetben megírják a magyarországi művészet lehető teljes, a kutatás mai állapotának megfelelő történelmét, az indítványt még az a gyakorlati érv is nyomósította, hogy a rövidebb mű majd a nagynak tervezetként is használható, kritikáiból, a remélhető vitákból pedig tanulság meríthető.”² Az itt leírt, majdnem egy emberöltőnyivel később publikációra forduló célkitűzésnek is megvan a maga története. Időközben a nyolckötetes koncepció – tervnek nevezni már késő volna? – három kötet kiadása után megszakadt. Diszkreditálódott a történeti tárgyalás is, a kollektív munka is, megváltoztak a művészettörténeti kutatás céljairól alkotott elképzelések. Fülep művészettörténeti koncepciója nemegyszer követői által őrzött tabuként vált ki gyanakvást, miközben tisztázatlan, vajon egy viszonylag közelebbi félmúlt, vagy egy legalább fél évszázadnyival régebbi művészetkritikai vagy abból kinőtt művészetfilozófiai gondolkodás terméke-e. Emlék-e, vagy aktuális program? Emlékként, írott forrásként mely korszakhoz tartozik, s aktualitása mely történelmi korszakra vonatkozik? E kérdések megvitatásában nem véletlenül vállalt

Marosi Ernő az MTA MKI korábbi igazgatója, az MTA, valamint különböző nemzetközi tudományos társaságok tagja, az ELTE Művészettörténeti Intézetének nyugalmazott professzora. Kutatási területe: középkori művészet, építészettörténet, a művészettörténet története. A hetvenedik születésnapját köszöntő kötet: Bonum ut Pulchrum, Budapest, 2010.

Ernő Marosi, former director of the Research Institute for Art History, member of the Hungarian Academy of Sciences and of several international scientific societies, professor emeritus at the Art History Institute of the ELTE University (Budapest). Fields of interest: mediaeval studies, history of architecture, history of art history. Essays in Honour of his Seventieth Birthday: Bonum ut Pulchrum, Budapest, 2010.

¹ Ez a szöveg előadásként elhangzott az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet és a Nyugat-Magyarországi Egyetem Apáczai Csere János Kara által szervezett tudományos konferencián. Közvetlenül ezután az előadás szövegét közölte az *Enigma* (XVII[2010], 63. sz., 50–60). A közléshez fűzött bibliográfiai válogatás (uo., 59–60) a szerkesztők munkája. A jelen szövegváltozatban visszatértünk az eredeti előadásszövegben követett módszerhez: a hivatkozott szövegek jegyzékéhez és a lábjegyzetekhez. Időközben Timár Árpád megtisztelő ajándéka azzal a ténnyel is szembesített, mily – mondhatni mániákus – igyekezettel próbálok megbirkózni a „föladat” itt is központban álló fülepi problematikájával: Magyarországi vagy magyar? Mi valósult meg Fülep Lajos akadémiai székfoglalójának programjából? *Enigma*, XVI(2009), 61. sz., 46–55. Azért is hálás vagyok, mert idézetei felmentenek e birkózás eddigi fogáskereséseinek pontos számbavételétől.

² FÜLEP (1956), 5. – „A remélhető vitákról” szól Fülep annak ellenére, hogy már 1952-ben úgy látta: „... nem lett belőle vitaindító, mert ebből ugyan vita nem indult el. Ha csak úgy nem tekintjük a népi mondás szerint, hogy elindult, mint Istenes Jancsi a búcsúba.” FÜLEP (2009), 100.



1. Fülep Lajos 1943-ban Gyomán

kezdeményező szerepet a mai Művészettörténeti Kutatóintézet.

A dilemma eldöntése már elszakadt a személyiségtől, benne a szövegahagyaték filológiájáé a döntő szó. Ez nem keveset tett. Fülep halála után, 1971-ben, majd 1974–1976 folyamán mindenki számára könnyen hozzáférhetővé vált publikált műveinek többsége, amelyeknek összegyűjtése – s még inkább értékelése – őt is harminc évig foglalkoztatta. Egybegyűjtött írásainak három kötete 1930-ig 1998-ra megjelent – hiányzik belőle persze a már életében legendássá vált művészetfilozófiai *magnum opus* –, és elérhető teljességben áll előttünk levelezése hét kötetben, 1904-től 1970-ig. Megállapított szövegek, alapinformációk, ezekhez példás kommentárok állnak rendelkezésünkre. Itt van hát az ideje a rendszerezésnek és a történeti összefüggések kutatásának a kultúra és a tudományok mindazon területein, amelyeken az interdiszciplináris emlékülés előadói érdekltségüket bejelentették. Művészettörténész lévén szükségesnek látom, hogy a magam mondanóját a művészettörténetre korlátozzam.

Amennyire fontosnak, sőt döntő jelentőségűnek tűnik a magyar művészettörténet-írás történetében Fülep Lajos hozzájárulása és tanítása, olyan kevésbé valószínű, hogy ő éppen ezt a diszciplínát preferálta volna. Törekedett a filozófia művelésére, esztétikai rendszer megalkotására, irodalomtörténet, mindenekelőtt olasz irodalomtörténet írására, s körülbelül ugyanebben a rangsorban – előbb Pécsen, majd a háború után Budapesten – egyetemi katedra betöltésére, de végül, egyáltalán nem a maga választása szerint, az egyetem művészettörténeti tanszékén kötött ki. Azzal a kétségbemvonhatatlan ténnyel szemben, hogy így, bizonyos értelemben véletlenül, s nem is vonakodás nélkül lett idős korában a magyar művészettörténet-írás vezéralakja és sok tekintetben máig érvényes koncepciójának megalkotója, e tanulmány alcímével egy distinkciót szeretnék javasolni, kétféle jelentőségéről és egyben két alkotói korszakáról. Ezek közül ő maga művészettörténetről mint gondolkodása és munkája diszciplináris keretéről csak 1948 után kialakult feladatkörének megfelelően beszélt. Akárhogyan értendő is a *Magyar művészet* lapjain, 1923-ban adott területkijelölés: „művészettörténet-filozófia.” Ez mint történetfilozófia nem azonos a klasszikus művészettörténet-írással, amelyet – mint a „történelmet” (e helyen világosan kitűnik, hogy ezt a szót a történettudomány értelmében használja) – a természettudománytól a metafizika szükségszerűsége különbözteti meg: „A metafizika-mentes pozitív filozófiának sem a túlságos pozitivitása ártott meg, hanem az, hogy nyakig ült a metafizikában, anélkül, hogy sejtette volna.”³ Az 1950-ben kijelölt történettudományi feladatok (emlékinventáriumok, műemléki topográfiák, forráskutatás, monográfiák)

³ FÜLEP (1923), 14.

nemcsak abból a kétféle irányú pragmatizmusból következnek, amely egyrészt egy elméleti kérdésektől idegenkedő szakma reális készségének felmérésén alapul, másrészt amelyek a metafizikát elvető ideológiai kényszerre voltak tekintettel, hanem diszciplinárisan is különböző célokat jelölnek ki. A *Magyar művészet* eszerint műfaját tekintve nem tekinthető művészettörténetnek – művészettörténeti vázlatnak sem.

A kiindulópontot számunkra három, 1950-ben kinyilatkoztatott, közismert tézise adja: „1. Nincs magyar művészettörténelem” (Érdemes figyelni a közkeletű „művészettörténet” kifejezéssel szemben a keresettebb, egyben elvi jelentőségű „történelem” utótagra!) – mert a magyar művészettörténet-írás, ellentétben az irodalomtörténettel, nem talált megfelelő kritériumokat a művészet magyarságára. „2. Miért nincs?” – „Az ok, röviden: a lemondani-nem-tudás vagy nem-akarás, a minél többet magunknak tulajdonítás”,⁴ „3. Hogyan lehet megcsinálni?” Fülepp ezekkel a tézisekkel elhatárolta magát a művészettörténettől, attól, ami volt, pontosabban, ami ítélete szerint nincs: „Van ilyen nevű szakirodalom, vannak ilyen című, ilyen látszatú művek, a magyar művészet történelme még sincs, sem egyikük-másikuk, sem valamennyi együtt nem az – legalábbis a XIX. század elejéig terjedő időre. Ami eddig ilyen címen szerepelt, nem a magyar művészet történelme, hanem a művészetek történelme Magyarországon.”⁵

⁴ FÜLEP (1976), 415.

⁵ Uo., 407.

Legitim-e tehát az első pillantásra logikailag éppúgy, mint időrendben ilyennek látszó különbségtétel Fülepp munkásságának két aspektusa között? Tudatában vagyok annak, hogy műveiben írott „forrásoknak”, illetve a művészettörténet tudományos koncepciójának megkülönböztetése annál is inkább heves ellenkezésével találkozónak, mert végső soron Julius von Schlossernek a művészeti irodalom (*Kunstliteratur / letteratura artistica*) mint rendszerező munkája szerint 1764-ben, Winckelmann által meghaladott előzetes fázis, illetve az ugyanekkor megalapított tulajdonképeni művészettörténet-írás közötti distinkción alapul. Schlosser közismert módon a bécsi művészettörténeti iskolában a 19. század végén uralkodóvá vált historizmus-szal szemben, Benedetto Croce-nak az egyszerűség kedvéért itt a *pura visibilità* elvével jellemezhető tézise híveként és – fordításai által is – propagátoraként lépett fel. Ilyen módon éles ellentétben áll Fülepp nevezetes Croce-kritikájával, amelyet *A Szellemben Az emlékezés a művészi alkotásban* címmel publikált. Az intuíció elméletével szemben az emlékezés elve a preformált idea értelmében vezeti be a kvalitatív szempontot: „amit az intuícióm talál, már nem formálandó valami, nem megalkotandó forma, mint amikor legelőször intuálok valamit, hanem egészen kész és megformált dolog.”⁶ Fülepp metafizikus művészetértelmezésének alapfogalma a forma, amely „sohasem fordul elő, mert a természet bármely pillanatát veszem, mindig akcidentális és önkényes lesz, mint a mozgásnak hirtelen megállítása, ahol a megállitás pontja mit sem mond a megállás benső szükségszerűségéről, ellenkezőleg továbbtal és befejezetlenségről beszél, szóval még mindig a mozgást, a levést fejezi ki, nem a beteljesedést és nem-továbbat, míg a művészet világának minden pontja és pillanata véglegesség, s nem utal semmire magán túl. A természet a művészet utánzása. [...] Ha a lét megelőzi a levést, az ideák a jelenségvilágot, akkor a művészet megelőzi a természetet.”⁷ A metafizikus spiritualizmust programjává tevő Fülepp érvelése sze-

⁶ FÜLEP (1995a), 127.

⁷ Uo., 151.

rint ha „a platonikus, a misztikus még ebben az életben keresi az örökkévalóságot, lelke bensőjében”, a művészet helyét a metafizika egyéb témáival egy sorban az jelöli ki, hogy „az embernek a filozófia és vallás világa mellett, az ideákon és Egy-en kívül szüksége van arra, hogy jelenségeket is szemlélhessen, anélkül, hogy ezért le kellene szállnia az érzékfölötti, spirituális világból. Az örök formáknak ezt a jelenségvilágát a művészet teremti meg az örök ideavilág mellé. Így egészíti ki a művészet a filozófiát és vallást, s csak ebben a hármasságban válik teljessé az emberi szellem világa.”⁸

⁸ Uo., 152.

Itt arra a kérdésre bukkanunk, vajon a különösen Dvořák művészettörténeti álláspontjával kétségtelenül rokon felfogás, ugyancsak a művészet, filozófia, vallás hármasságában megragadott szellemi világ koncepciója mennyiben párhuzama a bécsi (művészettörténeti!) iskolának, esetleg mennyiben előzi meg azt. Tudvalevőleg Lőrincz Ernő – nyilván nem mestere ellenére – már 1943-tól kezdve bizonyítani igyekezett Fülep elsőbbségét, és kevés hivatkozása ellenére nehéz feltételezni, hogy Fülepnek magának ne lettek volna bécsi olvasmányélményei már az iskola első világháború előtti és alatti fénykorából is. Az azonban jó okkal állítható, hogy számára a kérdés később, a szellemtörténetről Babits Mihállyal folytatott disputája idején vált érdekessé. Az 1931-es Babits-recenzió Fülep világnézet- és szellemtörténet-értelmezésének kulcsa elsősorban azáltal, hogy explicit módszertani útmutatással szolgál legfontosabb téziséhez, az érték alapvető jelentőségéhez: „a fundamentum jó mélyen fekszik, ott, ahol Fichte 1798-as *System der Sittenlehre*jének alap gondolata, a hit, akarat és gondolat egységéről megmutatta. Sietek hozzátenni, hogy távol áll tőlem valamilyen neofichteizmus inaugurálásának óhaja a neokantizmus, neohegelizmus stb. kaptájára.”⁹

⁹ FÜLEP (1976), 326.

Az eredeti szándékok és az utólagos minősítések problémáját Lőrincz Ernő is világosan érezte, amikor alig használhatónak, mert felületesnek minősítette Walter Passarge *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart* című tanulmányát. Ismeretes, hogy Dvořák nagy, az 1910-es évek második felében írott tanulmányaira is csak a posztumusz kiadás ütötte rá az aktualizáló *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* bélyegzőt. Fülep Nietzsche-tanulmányaiból az általános kultúrfilozófia igénye következett, s a Croce-kritikából is inkább az általános művészettudomány (*allgemeine Kunstwissenschaft*) programja rajzolódik ki. A *Magyar művészet* metodusának önjellemzése: „művészettörténet-filozófia” – csak az a kérdés, hol van a kötőjel helye: a művészettörténet és a filozófia között, ami Passarge *Philosophie der Kunstgeschichte*tjére emlékeztet, vagy inkább a művészetre vonatkozó történet-filozófián van a hangsúly, ami valószínűbbnek látszik. Így mutatta be Fülep maga is tanulmányainak metodikai érdemét mint „utalást a történet-filozófiai útra és módszerre”.¹⁰ A művészet érzéki sajátosságából következő autonómiája mellett történetiségét hangoztatta: „A művészet mint megvalósultság magában megálló – önálló – világ, de történeti létesülése nem önkényes vagy minden rajta kívülállótól független, mint megvalósultság igenis *megáll* magában, de mint létesülés sohasem jár egyedül. A megvalósult művészet nem támaszkodik semmire önmagán kívül, de a létesülő művészetet mindennek hordoznia kell.”¹¹

¹⁰ FÜLEP (1923), 8.

¹¹ FÜLEP (1998a), 226–227.

Az utólagos minősítés problémáját tehát historiográfiai tévútnak minősítve aligha tekinthetjük legitim eljárásnak, hogy Fülep korai írásait mintegy ugyanezeknek apo-logetikus értelmezésére kívánjuk forrásokként felhasználni. Ezzel szemben gazdag, sokoldalú és sokatmondó forrásbázist kínálnak a magyar művészet 20. század eleji eseménytörténete, eszme- és recepciótörténete számára. Még Fülep életében, nyolcvanötödik születésnapján, Perneczky Géza javasolt hasonló, a történelmi distanciát realitásként elfogadó megközelítést. 1970-ben így írt: „nem a szaktudós, nem a szakfilológus, hanem a ligetekben társalkodó filozófus jelenik meg itt előttünk...” s „A nagy örökségre visszatekintő képzetes Európa mellett ott találjuk a konkrét Európát is, a görögöktől ránk hagyott ligetek mellett a századfordulós évek sétányait, ahol a Donatello-tanulmány szerzője valóban sétált, és valóban filozófiáról vitatkozott.”¹² És ugyanitt, *Az emlékezés a művészi alkotásban* című írásról: „Ez az esztétika nem klasszikus – hanem attól elszakadó, szecessziós jellegű.”¹³ Ítélete később, 1995-ben még kategorikusabb, s egyben szigorúbban történelmi pillanathoz kötött is: „...jellemző a magyar szecessziós esztétika alkatára, hogy még fő alakja, Fülep Lajos is igen korán lezárta műkritikusi pályájának azt a szakaszát, amelyben még valami újra volt kíváncsi”, mert „A gondolkodót (akit itt »finom ízlés és szecessziós narcizmus« jellemez) zavarták az induló avantgárd disszonáns zörejei, és gondosan ajtót-ablakot csukott minden ilyen bántó zaj hallatára.”¹⁴

A műkritikus Fülep írásainak természetesen – mint minden jó műkritikának – igen nagy dokumentumértékük van a művészettörténet – úgyszólván külső – eseménytörténete szempontjából is, hiszen műveket, történéseket regisztrál. Igazi jelentőségük azonban – szinte csak a korai, kötelező újságírói penzumoktól eltekintve – nem ebben áll, hanem az általa képviselt modernség kritikai hangnemének és szempontjainak kimunkálásában. Ezek a szempontok művészettörténet-filozófiájának is alapelveivé válnak, kritikai munkásságából a *Magyar művészet* történetfilozófiájának tartó elemeivé válva. Szinte kivétel nélkül történeti szituációban gyökerező mivoltuk kölcsönöz nekik korukhoz kötött forrásértéket. Ez a határozott korhoz kötöttségük teszi őket problematikusá az irányzatosságot levető, pluralisztikus beállítottságú utókor előtt, s egyben markáns ítéletek lévén, értékessé is. „A napjainkra uralkodóvá lett – a Fülepével ellentétes – szemlélet kialakulásában bizonyára szerepet játszott a korszimpátiák történetileg jól követhető periodicitásán, az ízlésváltozás hullámváltozásán kívül az is, hogy az egyre alaposabb szakkutatások jó néhány részletkérdésben kimutattak olyan eredményeket, amelyeket a historizmus építészete a kor valós igényeiből fakadó feladatok megoldásában ért el.” – Tímár Árpád Fülep Lajos historizmuskritikája címmel kiadott elemzése pontosan tükrözi a Fülep-tanítványok ha nem is rossz lelkiismeretét, mindenesetre rossz szájját, s keresi a tanítómester megértését.¹⁵ Mindenesetre ő, aki mennydörögve ítélte el a nem művészetet, a „bagóhitű, eunuch akadémiázmust”, vélhetően magát a historizmus szót is árulásnak tekintette volna.

Kritikusi működésének első szakaszában találta meg ádáz és ironikus akadémia- és Műcsarnok-ellenességének hangját – s eleinte kevésbé művészi ideáljait. Az első években különösen Nagybánya művészete iránt lelkesedett, de 1906-ra már ezzel kapcsolatban is felmerült írásában a „modern akadémia” gyanúja: „Ennek az aka-

¹² PERNECZKY (1985) [1970], 79–80.

¹³ Uo., 97.

¹⁴ PERNECZKY (1995), 26, 30.

¹⁵ TÍMÁR (2004), 528.

démiának az elemeit más dolgok fogják kitenni, mint a régiét: benne lesz az egyén szabadságának elve, a művészetek külön-külön természetének biztos tudása, az anyagok stílusának ismerete, a novellisztikus piktúra helyett a színek, formák, a levegő piktúrája, a fény erős stúdiuma, a rajz szintetikus egyszerűsítése, a dekoratív hatásnak Puvis de Chavannes, Maurice Denis és Gauguin módjára való felfogása, benne lesz Cézanne, Rodin, Réti István és mindaz az elem, amelyekből kiolvasztott mesterség segítségével ma is összeforraszthatjuk a jelen és jövő modern akadémia-jának épületeköveit. [...] miben láthatja az ember biztosítékát annak, hogy a társadalom, legalább a számbajövő része, ugyanolyan különbséget tudjon tenni jelenben és jövőben *modern akadémia* és *modern művészet* közt, mint ma tesz *modern művészet* és *régi akadémia* közt?"¹⁶ Kétfélek az addigi értékrend érvényében: az új művészet „végzetes ellensége” az akadémia, „melynek új formában való feltámadása ugyanazt jelentené a Manet-k és Ferenczyek által kivívott új művészet fejlődésére, mint Piloty és Benczúr Gyula a Rubensek művészetére.” – Ezekre az 1906 elején leírt sejtelmekre hamarosan érkezik a pozitív válasz is: Rippl-Rónai József budapesti gyűjteményes kiállításának élménye. Fülep elemzését csak néhány hét választja el nevezetes Ady-recenziójától; a két felfedezés hangneme közös. 1906-os párizsi tanulmányútja hamarosan meghozza a választ kétfélekére: az 1906-os Salon d'Automne ismertetésében Cézanne és Gauguin a két főszereplő – s a teljességhez tartozik, hogy ugyanennek az évnek harmadik nagy élménye az éppen akkor meghalt Eugène Carrière. Fülep kritikai munkájának recepciója nagyobb jelentőséget tulajdonít Cézanne-értelmezésének – valójában érzékenysége Carrière *clair-obscur*-jének és szimbolizmusának értékei iránt a „szecessziós” Fülepet mutatja meg, aki ebben az időben Erdei Viktort, s nem sokkal később, már Firenzében, Kövesházi Kalmár Elza szobrászatát dicséri.

Cézanne-interpretációja – szemben az impresszionizmusból való levezetéssel – az ellentétet hangsúlyozza, a realista Cézanne-t, aki „egész testével és lelkével zuhant rá az anyagra; az anyagra, melynek meglátta igaz színeit s a levegőt, mely mindenütt körülveszi. A brutalitás csakugyan nem hiányzik a Cézanne művészetéből; másnál talán erőszakosságként is hatna az, ami nála tiszta erő...”¹⁷ 1906-os Cézanne-tanulmányaiban Fülep már anticipálja a *Magyar művészet* elemzésének legfontosabb tézisé. Cézanne a kompozícióellenes impresszionizmus ellentéte, s kompozíciókeresése egyben primitívvé is avatja: „A fizikai energiának, a súlynak szellemi formában – a vágyban és törekvésben – való nyilvánulása a kompozíciónak látens mivolta; első felmerülése az új formavilágban. Ilyen Giotto Cézanne: látja az egész művészetet s minden eredményét – különösen a velenceiekét – föl akarná használni, de mivel anyagi valóságosak és nem illúziók, mint az impresszionistáké, egyúttal pedig mások, mint a régieké, nem lehet eklektikus, hanem egyetlen fokkal kell beérnie; azzal, mely az első embert illeti a sorban; de ez a fok latensül már magában hordja a rákövetkezők lehetőségeit, mint ahogy az európai képzés kezdetének két dimenziós primitívjei a harmadik dimenziót és benne a kompozíciót, eltérően a keletiek két dimenziós művészetétől.”¹⁸ Ebben az értelemben vált Cézanne művészete Fülep számára mércévé és sorskérdéssé: „ahogy a múlt művészetét csak elvek alapján lehet

¹⁶ FÜLEP (1988), 195.

¹⁷ Uo., 325.

¹⁸ FÜLEP (1923), 169.

folytatni, úgy a Cézanne művészetében rejlő lehetőségeket csak megfelelő új világnézet alapján lehet kifejleszteni. Ennek hiánya az oka, hogy folytatói közül az egyik irányzat a végső absztrakciókba lyukadt ki, a másik pedig felülmúlhatlan naturalizmus és az új elvek keveredésének chaosában leledzik. Hogy a Cézanne-ban rejlő lehetőségekkel mi történjék, nem a vásznon való kísérletezéssel, »kereséssel« fog eldőlni. Csak új világnézet határozhatja meg a kellő utat.¹⁹

Ebben az értelmezésben két további következtetése is benne rejlik: az egyik a primitivitás kultuszának az a formája, amely a legfőbb értékeket kortalannak tekint. Így válik nála a görögség művészete minden művészet mértékévé: Izsó Miklós szobrászata a tanagra-figurák kortársává. A hegeli indítás nyilvánvaló: a művészeti formák egyszer, meghatározott korokban érhatték el csúcspontjukat, melyhez minden későbbi megnyilvánulásuk mérhető. Ebből következően a nagy művek kortalanok – vagy éppen ősrégiek, kiszakadnak a kronológiából. Ezt a formulát találta meg Csontváry számára is, akiről kortársaként láthatólag nem vett tudomást, s akire – a joggal műkedvelőként kritizált Lehel Ferencsel együtt – nem talált annak idején jó szót. A kései elismerés nem a megkésettség által váltott ki zavarodottságot, hanem Csontvárynak a történelemből való kiemelésével, a zsenikultusznak ezzel a kvalitási-ítéletet kifejező eljárásával.

Fülep Lajos Csontváry-értelmezésének kulcsát az 1960-as években a primitívek kultusza 1906-tól nyert kritériumainak alkalmazása adta, ugyanaz, amely művészet-filozófiájában Cézanne-t emelte a csúcsra. 1963-ban felvett nyilatkozatában fő műveiről megállapította, hogy „a művészet egész történetének, Altamira, Lascaux és társai szintén csak csodálatosnak nevezhető barlangképeitől máig legmagasabb csúcsaival vannak egy magasságban, s aki alkotta őket, nemcsak nagy nemzeti vagy századi, hanem világtörténeti jelenség”,²⁰ s Németh Lajos monográfiájának bírálatában támogatja a korfogalom meghatározatlanul hagyását: „...az a kor, amelyet a mű kifejez, nem érti, másik kor viszont, amelyik tulajdonképpen már nem kora, érti [?], melyik hát a kora, amelyik nem érti, vagy amelyik érti? vagy olyan is van benne, ami a közvetlen korából nem érthető, csak tágabb korból, és éppen ez a más, ez a több, ez a nagyobb nehezíti vagy gátolja meg az értést a saját korának?...”²¹ Nyilvánvaló, hogy a nagy primitív műveknek kijáró, mindenekelőtt a Giottóval párhuzamba állított Cézanne-ra vonatkoztatott értékelésben Fülep korai korszakának metafizikai művészetértelmezése tér vissza. Nem véletlen az alátámasztásul szolgáló utalás az általános művészettudomány paradigmatisztikus művére, a Dante-értelmező Fülep által nagyra becsült Karl Vossler *Divina Commedia*-interpretációjára.²² S ez az összefüggés magyarázza Fülep látszólagos következtetlenségét az akadémikus historizmus megítélésében is: Montecassinóban a beuroni művészek lépten-nyomon felismert és feljegyzett eklekticizmusára (egyiptomi, továbbá „...a görög művészetnek [ebben a] kései visszafordulása[ában]. Melynek neve nem archaizmus és stílus, hanem *archaizálás és eklekticizmus*.”²³ – de megkísérti – nyilván nem alap nélkül – a neogótika sejtelve is!)²⁴ szimbolizmusuk érdemli ki a bocsánatot.²⁵ Antinaturalizmus-konceptiójának kulcsfogalma a beuroniak művészetében központi jelentőségében felismert „spirituális test” – különös, hogy ez a probléma nem jelenik meg az antihistorizmus

¹⁹ Uo., 187.

²⁰ Csontváryról hangszalagon, 1963, in FÜLEP (1976), 621.

²¹ Opponensi vélemény Németh Lajos Csontváry művészete című doktori értekezéséről, 1968, in FÜLEP (1976), 488.

²² Uo., 487.

²³ FÜLEP (1974), I, 541.

²⁴ „Ha egyszer jelentékeny modern művészt a gótikus szobrászat szellemének igazi, mély megértése fog inspirálni!” Uo., 546.

²⁵ GOSZTONYI (2009b), 42–43.

²⁶ SINKÓ (2000), 110–112. Vö. uo., XV. Antihistorizmus: a múlt kiszabadulása a történelem fogságából kiálítási rész anyagát és értelmezéseit: 695–739.

²⁷ Vö. újabban GOSZTONYI (2011), Fülepéről explicite: 40.

²⁸ NÉMETH (1985), 269.

²⁹ GOSZTONYI (2009a), GOSZTONYI (2009b).

³⁰ SZABÓ (1973), 214.

³¹ FÜLEP (1923), 5.

(Lyka Károly mellett Fülepre hivatkozó, inkább a történelmi tematika jelenlétéhez ragaszkodó) újabb magyar felfogásában.²⁶

A másik következtetést az a fentebb idézett megjegyzés élezte ki, hogy Cézanne befogadásának sorsa „nem a vásznon való kísérletezéssel, »kereséssel« fog eldőlni”. Érthető volt, mégpedig elhatárolódásként, a magukat eleinte „keresőknek” megjelölő követőkre is. Mivel a *Magyar művészet* után erre a kérdésre ilyen formában nem tért vissza, de mivel már megírásakor, 1916-ban is hallgatott a külföldi távolléte miatt kevésbé ismert közvetlen kortársainak törekvéseiről, Fülep Lajos viszonya bizonyos értelemben rejtélyes maradt ekkori kortársainak törekvéseihez – gyakorlatilag a 20. század művészetéhez.²⁷ „Fülep személyén keresztül Ady parolázott Kondorral.” Németh Lajos szép mondata inkább csak az ő vágyalmát jellemezheti, s csakis a professzor és a művész egyedi és személyes viszonyára vonatkoztatható,²⁸ nem hidalja át a fél évszázadnál hosszabb szakadékot. Úgy tűnik, hogy Cézanne és az őt követő fejlemények problémája Fülepnél inkább a művészet végének hegeli kérdéskörével azonosult, s a világnézet központi szerepe a szellem közvetlen megnyilvánulásával.

Mindezek Fülep Lajos historiográfiai helyzetét és útját a műkritikától a művészetfilozófiáig mint a századelő egyik lehetséges paradigmáját jelenítik meg, amely – immár egy évszázadnyi distanciában – feltétlenül történeti értelmezést kíván. Az utóbbi időben két aspektusból is, Cézanne-, majd legújabbban Gauguin-értelmezésének elemzésével, Gosztonyi Ferenc kezdett hozzá a művészetfilozófiájának megalapozásában döntő szellemi és esztétikai impulzusok feltárásához.²⁹ Minden jel szerint „a szimbolista Fülep” formulájára való szerencsés rátalálással érvényesebb – és főként konkrét történeti, valamint életrajzi vonatkozásokkal jól alátámasztható – kritériumot talált, mint amilyen „a szecessziós Fülep” inkább a felszínt súroló jellemzése volt.

A *Magyar művészet* című könyvbe 1923-ban foglalt tanulmányok s az ugyanabban az évben, a Pogány Kálmán által szerkesztett *Ars Una* című folyóiratban³⁰ közzétett, Művészet és világnézet című tanulmány kiadásakor ezeknek a műveknek időhöz kötöttségét, dokumentatív értékét Fülep világosan látta és a könyv előszavában pontosan megfogalmazta. Értelmezése szerint mindez visszatekintés egy lezárt élet- és alkotói periódusra, visszatekintés magának a témának 1916 óta tartó, a világháború és a forradalmak által tagolt történetére is, s egyben mindennek az összegzése. Akárhogyan tekintjük is tagolhatónak a hozzá vezető utat, mindennek előtt Fülepnek az Előszóban leírt szavaira kell hallgatnunk: „Akkor úgy neveztem magamban: »a magyar művészet mérlege«, mert [...] elérkezettnek véltem az időt az évadvégi mérleg megkészítésére és az elszámolásra. Már akkor éreztem, ami azóta goromba valóság, hogy a háborúval korszak zárult és korszak kezdődik.”³¹ Ebben az értelemben tekinthető forrásnak: nem elsősorban adatok, művek felsorolása és születési körülményeik regisztrálása értelmében, hanem mint a műkritikából kinőtt század eleji „művészettörténet-filozófia” életrajzi dokumentuma.

Kérdés, hogy ez a világnézet érzékletes megformálására – az élesen fogalmazott összefoglaló ítélet szerint: „Aki egyik oldalon látja a »formát«, a másikon a »tartalmat«, egyiken az »artisztikumot«, másikon a »világnézetet«, az sehol se látja a műv-

szetet. Dilettánsok elvitathatatlan privilégiuma.”³² – 1923-ban még program lehetett-e, vagy történelmi visszatekintés volt. Az előszó az első világháború végével jelzett korszakhatár felidézésével mindenesetre a művészetszemlélet mint filozofikus tevékenység Fülep mércéjével dilettantisztikus korszakának kezdetét jelzi. A meglehetősen sötét kilátást igazolja Fülep művének recepciótörténete is: búvópatakszerű utóéletében olvasottságának bizonyítékai, de elvei alkalmazásának hiánya, majd, különösen a második világháború utáni időszakban, ugyanezen elvek dicsőítő hangoztatása, de rendszerint irányzatos értelmezése. Mindez Fülepben hol félhangos morgást, hol ellenkezést, többnyire visszavonuló magatartást váltott ki. Amikor pedig – a fent már említett körülmények között – a művészettörténészek közösségének élére került, az elvi tisztázást és a fogalomhasználat világosságát azon a szakterületen kérte számon, amelynek gyakorlata a legmakacsabban határolódott el történetfilozófiájától. Mindez akkor történt, amikor a világnézet fogalma – ugyan nem pontosan abban a formájában, amelyhez korábban eljutott – központi követelménnyé vált.

Ezzel elérkezünk az 1950-es akadémiai program, A magyar művészettörténelem főadata kérdéséhez, amely egyrészt a korábbi magyar művészettörténet-írás erőteljes kritikája, másrészt hasznának az elvégzendő feladatok pragmatikus felsorolásával adott bizonyítása, valójában az egész diszciplína apológiája. A végén ott van – s ezt akár megfelelő történetietlen kajánsággal is lehetne felemlíteni – a nevezetes „vörös farok”, a kor Akadémiáján elmaradhatatlan Sztálin-idézet – egy olyan, nagy-nagy körültekintéssel kiválasztott közhely, amely – és ez jelzi legjobban helyzetét – a nemzet és az egyetemesség viszonyára vonatkozik. Úgy látszik, ebben rejlik Fülep művészettörténet-konceptiójának legfőbb kontinuitása század eleji gondolkodásával, s jelenti egyben művészetfilozófiája lényegesnek tartott magva átmentésének lehetőségét a napi művészettörténész gyakorlatba. Mintegy egyszerre elfogadható és vállalható formula megtalálásáról van szó, olyasmiről, amiben a Fülep elméleti magaslatairól többé-kevésbé kivétel nélkül lebecsült művészettörténészek hasznos munkára képesek lehettek.

A programadó tanulmány érdemét szokás a „magyar” – „magyarországi” inkább terminológiai receptként felfogott ellentétpárjára egyszerűsíteni, s ezzel bagatellizálni. Újabban a pusztán taktikai kérdéssé való relativizálás is előfordul – természetesen abban a reményben, hogy indokolják a distinkció elkerülését. Az új stílus teremtésének rejtett fő kérdése Fülep számára már a 20. század első évtizedének végén a közösség minősége volt: „Akik eljutottunk az igazsághoz, hogy a természet egy és ugyanazon embernek mindig más és más, akik eljutottunk a belső impressióhoz, honnan vegyük a belső közösségeket, melyek száz esztendőök látásában vannak. A Kr. e. XX. század egyiptomija csaknem egészen úgy látta meg művészetének elemeit a természetben, mint a XV. század egyiptomija. Én ma nem látok úgy, mint holnap fogok.”³³ Fülep itt nemcsak arról beszél, ami Cézanne-ra vonatkozó tanulmányainak végkövetkeztetése is, hogy tudniillik az impresszionizmus a művészet fejlődésének nem végpontja, hanem szükségszerűen meghaladandó állapota, hanem arról is, ami kora – éppen az impresszionizmus tapasztalatát feldolgozó – művészettörténeti metodikai irodalmának is egyik leglényegesebb kérdése: vajon a művészet története redukálható-e a látási formák történetére.

³² Uo., 8–9.

³³ FÜLEP (1976), 380.

1950-ben programjának alapkérdése ez. „Lássuk hát meg végre, mi volt a magyarság, mit csinált a művészetben ezer esztendő alatt ezen a helyen.”³⁴ Követelménye a munka közben a magyarságkritériumok kialakítása és – némileg homályban hagyott – elképzelése, hogy az elvégzendő nagy munkálatok, mindenekelőtt a topográfiák és az ugyancsak sürgetett monográfiák megalkotása során ezek a kritériumok tisztázódnak majd. Mindenesetre a magyarságjegyek – Fülep régi közösségelgondolásának megfelelően – a „népnél” lelhetők fel: „A görög templomok körül a földből előkerült garasos agyag fogadalmi szobrocskákról az a szépség és nemesség sugárzik, ami a nagy művekről – s a mi öklömnyi egregyi templomocskánk, ahogy a térbe van állítva és csöppségében is az egész vidéket dominálja, valami olyat fejez ki, amit csak ebben a népi formában, ebben az egyszerűségben, közvetlenségben, ebben a hallatlan természetességben lehet.”³⁵ – Tovább él az archaikus közösség szervességének régi, a fiatal Fülepre emlékeztető ideálképe – nem véletlen, hogy első személyes tennivalójának az ebben a szellemben elképzelt Izsó-monográfia kidolgozását tartotta.³⁶ Ezért „Nem elég tudnunk, mit csináltak itt a Maulbertschek, azt kell végre tudnunk, mit csinált a magyarság s benne a magyar nép.”³⁷ A Fülep által felsorolt, a 19–20. századi magyar művészetre vonatkozó feladatok katalógusa azért érdekes, mert a személyesen, régóta fontosnak tartott monografikus témák – Izsó, Munkácsy, a 19. század akadémikus „álművészete”, Hollós, Réti, Rippl-Rónai, Csók – mellett tartalmazza Nagy Balogh János, Derkovits, Dési Huber nevét is. Ez a névsor kettős értelemben is pragmatikus megfontolásokat tartalmaz: részben készülő, jórészt tanítványai által végzett munkákat, részben koncessziókat a kor – 1950 – művészetpolitikájának.

Fülep a látást történeti determináltságában ragadja meg. Individualizmus-tézise, az emberi közösség történelmi minőségének tudata emlékeztet és kifejezésének formájában valószínűleg összefügg Ferdinand Tönnies szociológiájának korrelatív fogalompárjával, a „közösség és társadalom”, a bensőséges emberi viszonylatok és a külső ráhatással rendezett társaság kettősségével. Az újra eljövendő stílus vágyképe párosul a visszanyerendő közösség kívánságával: ezen a ponton kritikája profetikus színezetet ölt. Így válik a filozófiai „különös” kategóriája etikai értelemben küldetéssé. 1916-ban az egyetemes-nemzeti korreláció keretében a nemzeti művészet sajátosságát vezeti le ebből: „Nemzeti tehát: speciális nemzeti küldetés a művészet nagy egyetemén és teljességén belül a különös formának, vagy a különös nemzeti-etnikainak a különös formán keresztül egyetemessé tételére.”³⁸ Ugyanebből ered a görög művészet egyszerre egyetemes és nemzeti jellegének tézise: „A művészet egész történetében a görög a legegységesebb. Szobrászata nem ez vagy az, ilyen vagy olyan szobrászat, ezé vagy amazé a koré, hanem maga a szobrászat; és hasonlóan a többi műfaj is. Alkotásai az időből kiemelkedve az idea általános érvényű megvalósulásaiként állnak előttünk.”³⁹ A *Gemeinschaft*, illetve a *Gesellschaft* ellentétpárja, a tönniesi szociológia két alapkategóriája nemcsak jól felismert fogódzót adott Fülep számára, hogy értelmezze az uralkodó marxista ideológia egyik alapkérdését a művészettörténet-tudomány számára, hanem egyben létrehozta a kontinuitást saját történetfilozófiai gondolatrendszerével is. Egyben lehetőséget teremtett tar-

³⁴ Uo., 423.

³⁵ Uo., 432.

³⁶ Uo., 539–564.

³⁷ Uo., 430.

³⁸ FÜLEP (1923), 23.

³⁹ Uo., 18.

talom és forma, művészet és világnézet, legfőképpen pedig ethosz és érték központi szerepének fenntartására.

Nem lehet elképzelni súlyosabb tévedést, mint ha megkísérelnénk Fülep életművének itt feltételezett kétféle aspektusát és műfaját egymás ellen kijátszva az egyiket (amelynek eredménye az 1923-as könyv, a *Magyar művészet*) historiográfiai forrásként, a későbbi, 1950-es programot pedig máig érvényes tudományos programként felfogni. Az életműben és a magyar művészettörténet-írás folyamatában ezek egyaránt korrelációban állnak egymással. Ezt a korrelációt legutóbb különös szerkesztéssel, kiválasztott pregnáns momentumok megfordított kronológiájával hangsúlyozta Sinkó Katalin nagyvonalú, a nemzeti művészet problematikáját áttekintő tanulmánya, amelyben különös hangsúlyt nyert Fülep 1950-es programkitűzésének történeti determinációja, egy, a magyar művészettörténet egész eddigi történetében példátlanul szorongató szituáció viszonyai között.⁴⁰

⁴⁰ SINKÓ (2010), kül. 41–48.

Fülep művészetfilozófiai hagyatéka – így Németh Lajosnak a beltingi két vagy három művészettörténet kérdésre vonatkozó állásfoglalásában – sok tekintetben egyfajta iskolahagyományként tovább élt, tovább alakult. Kevésbé nyilvánvaló, de manifeszt az igény e hagyadék revíziójára, benne az aktuális és a történeti elemek megkülönböztetésére. A megemlékezésen kívül elsősorban e téren lesznek feladataink.

Fejtegetéseink végére kívánczik egy – Fülep művészettörténet-filozófiai koncepciójához képest alapvető – distinkció. Míg ő lényegében a metafizikában látta a művészettörténet filozófiájának alapját, korunkban a historiográfia vált a művészettörténeti koncepciók mérlegelésének legfontosabb eszközévé: vagyis magát a tudományos diszciplínát, intézményeit, metodikáját és kérdésfeltevéseit is alapvetően történeti jelenségekként vizsgáljuk – nem feledkezve meg a magunk kérdésfeltevéseinek sem történeti beágyazottságáról, sem a történeti változásoknak alávetett érvényéről. Tapasztalható a jelenkor művészettörténet-írásában az elmélet eltolódása a historiográfia irányába – nem utolsósorban a benne uralkodó ideológiák relativizálásának, ezáltal semlegesítésének tendenciájával. Az anekdotikus, biográfikus és monografikus érdeklődés szintjének meghaladásához az első lépést a művészettörténet-írás eszmei áramlatainak, műfajainak és intézményeinek története jelenthetné. Ennek már kisebb számú a termése. A jelenkori diszciplináris metodika és elmélet szerepét azonban csak egy általános – és egyetemes perspektívájú – historiográfia játszhatná.

BIBLIOGRÁFIA

- FÜLEP (1923) – FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*, Budapest, Athenaeum, 1923.
 FÜLEP (1956) – FÜLEP Lajos előszava, in *A magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig*, szerk. DERCSÉNYI Dezső, Budapest, 1956.
 FÜLEP (1974) – FÜLEP Lajos: Mai vallásos művészet. Montecassinói följegyzések, in Uő: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikk, tanulmányok 1904–1919*, I–II, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1974.
 FÜLEP (1976) – FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet. Cikk, tanulmányok 1920–1970*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1976.

- FÜLEP (1988) – FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások I. Cikk, tanulmányok 1902–1908*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1988.
- FÜLEP (1995a) – FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások II. Cikk, tanulmányok 1909–1916*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1995.
- FÜLEP (1998a) – FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások III. Cikk, tanulmányok 1917–1930*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1998.
- FÜLEP (2009) – FÜLEP Lajos: Felszólalás a Művészettörténeti Állandó Bizottság ülésén, *Enigma*, XVI(2009), 58. sz.
- GOSZTONYI (2009a) – GOSZTONYI Ferenc: A szimbolista Fülep (I.) A „primitív” Cézanne-tól a Magyar művészetig, in „A feledés árja alól új földeket hódítok vissza”. *Írások Timár Árpád tiszteletére*, szerk. BARDOLY István–JURECSKÓ László–SÜMEGI György, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–MissionArt Galéria, 2009, 64–80.
- GOSZTONYI (2009b) – GOSZTONYI Ferenc: A szimbolista Fülep (II.) Legyen Ön is szimbolista! avagy „Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin”, *Enigma*, XVI(2009), 61. sz., 30–43.
- GOSZTONYI (2011) – GOSZTONYI Ferenc: „Ha Cézanne-nak igaza van, akkor igazam van nekem is”: a Nyolcokról, *art-magazin*, IX(2011), 43. sz., 34–42.
- NÉMETH (1985) – NÉMETH Lajos: Fülep Lajos és Kondor Béla találkozása, in *Fülep Lajos emlékkönyv. Cikk, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1985, 260–269.
- PERNECZKY (1985) [1970] – PERNECZKY Géza: Egy magyar művészetfilozófus. Vázlat a nyolcvanöt esztendő Füleplajosról, *Magyar Filozófiai Szemle*, XIV(1970), 3–4. sz., 621–655, újraközölve in *Fülep Lajos emlékkönyv. Cikk, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1985, 79–115.
- PERNECZKY (1995) – PERNECZKY Géza: Kis magyar epilógus. Fülep Lajos és a Magyar művészet, *Holmi*, VII(1995), 1. sz., 18–32.
- SINKÓ (2000) – SINKÓ Katalin: Historizmus-antihistorizmus, in *Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*, kiállítási katalógus, szerk. MIKÓ Árpád–SINKÓ Katalin, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000.
- SINKÓ (2010) – SINKÓ Katalin: A művészettörténet nemzeti látószöge. Kánonok és kánontörések, in *XIX. nemzet és művészet. Kép és önkép*, kiállítási katalógus, szerk. KIRÁLY Erzsébet–RÓKA Enikő–VESZPRÉMI Nóra, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2010, 29–79.
- SZABÓ (1973) – SZABÓ Júlia: Pogány Kálmán, tudománytörténetünk elfelejtett alakja, in *Művészettörténet, tudománytörténet*, főszerk. ARADI Nóra, Budapest, Akadémiai, 203–215.
- TIMÁR (2004) – TIMÁR Árpád: Fülep Lajos historizmuskritikája, in *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*, szerk. VADAS Ferenc, Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 2004, 525–531.

Perneczky Géza

Essünk neki Fülep Lajosnak!

Néhány szó Fülep *Magyar művészetének genezisééről* és hatástörténetéről

Dolgozatom címe bizonyára ismerősen csenghet azok számára, akik olvasták Molnos Péter *Essünk neki Munkácsynak!* című írását az *Enigma* 2005-ös Munkácsy-számában.¹ A hasonlóság utalás lehet arra, hogy felfogásom szerint hosszú idő után Molnos Péter volt az első olyan művészeti író, aki Fülep Lajos fiatalkori kritikáinak éles hangján volt képes polemizálni. De azt is jelentheti, hogy miközben most Molnos Pétert plagizálom, tulajdonképpen magán Fülep Profesz-szor Úron, illetve nevezetes könyvén igyekszem elverni a port. Nem lenne szerencsés mindjárt e sorok elején elárulni, hogy melyik olvasat a találób. Bevezetesként inkább néhány előzményről szólnék, amelyek a jelen írás háttéréhez tartoznak, és amelyeket nem lenne illő elhallgatni.

Az 1990-es forduló után könyvet írtam *Skatulyák* címmel arról, hogy milyen művészeti fogalmak érvényességében hihetünk még, és hogy hová, az egyetemes művészet melyik részlegébe skatulyázhatnánk be korunkat, kortárs művészeinket és önmagunkat – ám a kéziratot egyik kiadónál sem tudtam elhelyezni. Csak annyit sikerült elérnem, hogy a kötetben szereplő magyar személyek közül a legprominensebb, Fülep Lajos felkeltette a *Holmi* című irodalmi lap szerkesztőinek érdeklődését, és ők hajlandók voltak mintegy ötvenezer leütésnyit közölni a kéziratnak abból a fejezetéből, amelyben Fülep volt az egyik főszereplő. A tanulmány 1995-ben jelent meg Kis magyar epilógus címmel,² mintegy utalva arra, hogy Fülep Lajos és „kora”, vagyis az 1920 körül végleg lezáruló esztendő *nem* a nemzetinek is nevezhető magyar művészet kezdetét jelentették (ahogy azt még maga Fülep is vélte), hanem a végét. Egyik töredékesen kicsiny epizódját vagy epilógusát képezték annak a jóval nagyobb európai korszaknak, amelyben még a nemzetállamok kultúrája játszott a főszerepet.

A Magyar művészet fogadtatása

Cikkem tehát napvilágot látott, de nem váltott ki semmiféle visszhangot. Talán az is közrejátszott ebben, hogy csak kevés művészettörténész olvassa a *Holmit*, de valószínűbb, hogy azért maradt visszhang nélkül az írás, mert Fülep legfontosabbnak

¹ MOLNOS (2005).

A szerző művészettörténész, képzőművész. Jelenleg Kölnben középiskolai tanár, a Deutsche Welle és a Deutschlandfunk rádió külső munkatársa. Publikációi jelennek meg modern és kortárs művészeti témákban, illetve a matematikai fraktálokról. E-mail címe: softgeometry@t-online.de

The author is an art historian and an artist. He is currently teaching at a secondary school in Cologne and is a contributor to Deutsche Welle and the radio Deutschlandfunk. He has published on modern and contemporary art, as well as on fractals in mathematics. Email address: softgeometry@t-online.de

² PERNECZKY (1995).

ismert munkáját, a könyv alakban is megjelent *Magyar művészet* című cikksorozatot tulajdonképpen már megjelenésének első napjai óta egyfajta nagyon nemes – mondhatnám: platinafényű – por lepte be.

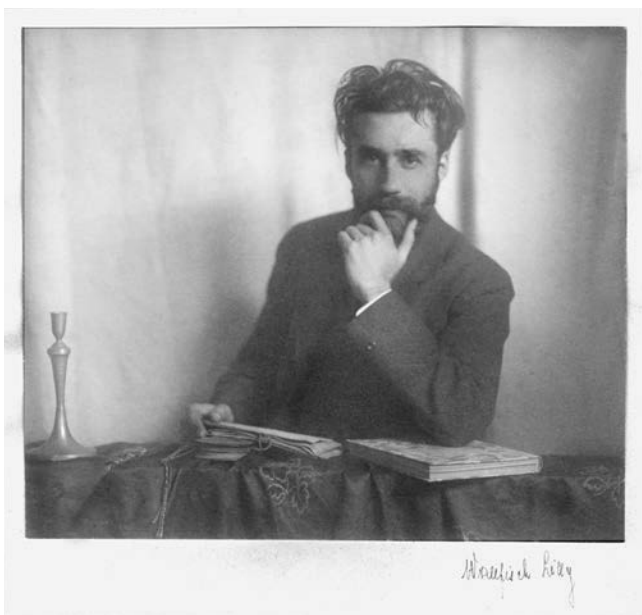
Ma már nem nehéz megállapítani, hogy Fülep e munkája saját, egy évtizeddel korábbi művészetkritikai működésének bátorságához és frissességéhez mérten is megmerevedést, némely kérdésben pedig visszalépést jelentett – továbbá nemcsak az akkori Európa gyorsan változó művészeti összképét hagyta teljesen figyelmen kívül, hanem az 1910-es évek magyar képzőművészetének aktualitásairól is megfeledkezett. Ám hogy a kis kötetnek tényleg az lett a sorsa, hogy megjelenése után hosszú ideig csaknem ismeretlen maradt a művészeti kiadványokat olvasó közönség körében, annak egyik fontos oka az lehetett, hogy szerény alakban, képanyag nélkül, kis példányszámban jelent meg, a másik pedig az, hogy a könyvben képviselt gondolatok megértéséhez bizonyos filozófiatörténeti olvasottságra is szükség volt. Akik mégis kézbe vették a könyvet, rendszerint visszahökkentek attól a radikalizmustól, amely nem a munka mélyebb tartalmában, mint inkább a szöveg kíméletlenül számonkérő hangjában nyilvánult meg.

Most, hogy az éppen esedékessé vált Fülep-évforduló kapcsán engem is felkértek egy előadásra a tudományos ülészek³ rendezői, újra előkerestem a *Holmi* fent említett 1995-ös számát, és átnéztem tizenöt évvel ezelőtt megjelent Fülep-tanulmányomat, hátha felhasználhatnék belőle valamit erre az alkalomra.

Eközben azonban nem tudtam kitérni az elől a kérdés elől sem, hogy mivel magyarázható az a különös bénultság és terméketlenség, amely Fülep *Magyar művészetét* most már lassan egy évszázada kíséri, és amely talán egyike volt azon tényezőknél, amelyek a könyv megjelenése után magát Fülepet is évtizedekig tartó hallgatásra készítették. Mert végigkísérte e könyvet valami, ami nem csak tiszteletet ébresztett, vagy a minőség próbatételeként hatott, hanem zavaró is volt – furcsán elzárt, nehezen megközelíthető szigetté sorvasztotta magát Fülep Lajost is, minek eredményeképpen előállt az a tanácstalanságot kiváltó monstruózus árnyék, az a nehezen kezelhető örökség, amelyet kis szakmánkban Fülep-jelenségnek nevezhetünk.

Eszembe jutottak azok a már Fülep életében elejtett megjegyzések formájában kifejezésre jutó fenntartások, amelyeket éppen leglojálisabb kollégái, például Zádor Anna, vagy legjobb tanítványai, így Körner Éva, néha-néha megpedzettek. Később saját személyes használatomra abban foglaltam össze e megnyilatkozások tanulságát, hogy bár igaz, hogy a magyar művésztörténeti irodalom-

³ Fülep Lajos születésének 125. évfordulója. Tudományos konferencia a Magyar Tudományos Akadémia Művésztörténeti Kutatóintézetének a Nyugat-Magyarországi Egyetem FMK Alkalmazott Művészeti Intézetével közös rendezésében, 2010. május 7.



2. Fülep Lajos 1917-ben. A fotót Wallfisch Lilly készítette

ban valóban ez a terjedelmes cikksorozat, Fülep *Magyar művészete* volt az első olyan munka, amely tisztán körvonalazott történelmi koncepcióval és tekintélyt keltő filozófiai tájékozottsággal nyúlt témájához – a tények mégis azt mutatják, mindez nem bizonyult elégnek ahhoz, hogy a könyv a megjelenését követő években, vagy a későbbi évtizedek folyamán ott, ahol szükség lett volna rá, vagyis a művészettörténeti munka gyakorlatában és a napi problémák megoldásának szintjén, igazi segítséget nyújtson. Nem nyújthatott segítséget, mert ahhoz mintha túl hermetikus magasságokból érkezett volna. Helyette inkább csak „sokra kötelezett” – elsősorban etikai szinten, és nem a művészettel való foglalkozás módszertani vagy esztétikai kérdéseiben.

Ha abból a nagyobb távlatból tekintünk vissza most a munkára, amit napjaink teljesen más helyzete, ez a gyökeresen megváltozott perspektíva nyújt, akkor úgy tűnik, hogy talán éppen a Fülep által forszírozott, és oly dicséretes elvek körül volt valami baj. Az elvek ugyanis halott leplek, üres kosztümök, ha nem igazi aktualitások, szerencsés kézzel választott tények töltik meg őket tartalommal. És ha erre a köznapi igazságra gondolunk, akkor azt kell mondanunk, hogy Fülep könyvének volt egy nehezen tetten érhető – mert meglehetősen elvont síkon érvényesülő – hibája: az, hogy a könyv fejezeteiben bemutatott anyag, tehát az akkori magyar képzőművészet Fülep által preferált része egyáltalán nem volt arányban a teljesen más dimenziókból leemelt és a kötetben érvényesíteni kívánt elvekkel és igényekkel. Vagyis a könyv tulajdonképpen tárgya és az értékeléséhez választott esztétikai elvek és történeti koncepciók nem illettek meggyőző módon egymáshoz, ám azzal, hogy Fülep mégis megpróbálta fedésbe hozni őket, csak egy súlyosnak tűnő, csaknem akadémikusnak ható, igen – majdhogynem bombasztikusan – aránytalan konstrukciót hozott létre. Az alig néhány évtizedes múltú magyar művészet, amely éppen azon volt, hogy eloldja magát attól, hogy a müncheni akadémiának vagy a bécsi szecesszióknak legyen az egyik ébredező vidéki tartománya, ez a nagybányaiak és követőik kezén nevelgetett fiatal palánta szinte összeroskadott a kétezzer év európai múltjából merített normák és a 19. századi esztétikai irodalom – főleg vaskos filozófiai és művészetelméleti munkák – adaptálásának súlya alatt.

A nyilvánvaló aránytalanságok közé tartozott, hogy Fülep a magyar művészet időben hozzá közelebb álló, és talán máskülönben is érdekesebb részét, ráadásul épp azokat, akik igazolhatták volna az impresszionizmus kritikájára épülő esztétikáját, vagyis Csontváryt, Gulácsyt, a Nyolcakat és az aktivistákat, a már formálódni kezdő Neósokat és az olyan szobrászokat, mint amilyenek Beck Ö. Fülöp vagy Vedres Márk voltak, egyszerűen kihagyta könyvéből. Lehet, hogy ezek szerencsésen jártak, mert így a későbbiekre nézve is megúszták, hogy oldalakon át tartó passzusok tapadjanak rájuk abból a szokatlan szigorral érvényesített elemzésből, amelyet aztán, legalábbis ebben a türelmetlen formájában, nem igazolt az idő. Hogy példát is említsek az efféle aránytalanságokra, íme, néhány sor abból, amit Fülep Lajos Ferenczy Károlyról írt: „...fanatikusan keresi az igazságot, de elveszíti. [...] az absztrakt valeur-váz olyan itt, mint valami mértani testnek a határvonalai: hogy a köztük lévő felületek milyen színűek, [az] alapján véve közömbös [...] a színből színes felület lesz.” Majd ítéletét

⁴ FÜLEP (1923a), új kiadása FÜLEP (1971). A Magvető Fülep-kiadásainak kötetei közül az első közli Fülep *Magyar művészetét*, mégpedig abban a tagolásban, ahogyan annak fejezetei a *Nyugat* 1918. március, április és május 16-i számában (bevezető fejezet, építészeti, szobrászati), illetve az 1922. február 1-ji és 16-i számában (festészet) megjelentek. A Magvető kötetei FÜLEP Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig* (I–II. kötet) és *Művészet és világnézet* (III. kötet) címmel jelentek meg. Fülep a magyar művészetről szóló cikksorozathoz utólag, 1923-ban írt előszót a munka könyv alakú kiadása alkalmából, ezt a Magvető Fülep-kiadásának III. kötete tartalmazza. A jelen dolgozat jegyzeteiben a *Magyar művészet* esetében mindig az Athenaeumnál 1923-ban megjelent első, könyv alakú kiadás lapszámaira hivatkozunk.

így summázta: „...a naturalizmus veszedelme, az önkény uralkodik a képeken [...] Ferenczy vizén, egén, fáin [...] nem érzi az ember a természeti jelenségnek azt a fokozott intenzitását és élettel telítettségét, mint pl. [...] Cézanne-én.”⁴ Hozzátehetnénk: igaz, tényleg nem érezzük. De mégis jól tette Ferenczy, hogy megmaradt Ferenczy Károlynak, a müncheni plein-air festészet enyhén dekoratívvá és némileg szecesszióssá oldódó továbbfejlesztőjének – hiszen ezt a feladatot is meg kellett oldania valakinek. Mint ahogy a francia festészetben is ott volt Cézanne mellett a határvonalak közti felületeket színes foltokkal kitöltő Gauguin (önkény uralkodna a képein?), vagy a dekoratívabb Puvis de Chavannes, illetve később Maurice Denis. Lehetetlen nem arra gondolni, hogy az önkény nem Ferenczy képein volt jelen, hanem Fülep anakronisztikus ízű, teljesen történelmietlenül megfogalmazott elvárásaiban.

Amikor még fiatal képviselője voltam a szakmának, többször is megéltem, hogy az idősebbek, a múzeumi rutinmunkát végző kollégák azzal védték ki a Fülep felől feljűk hömpölygő erkölcsi és filozófiai maximalizmust, hogy megpróbáltak élcélődni a *Magyar művészet* egyes fejezetein, így például Izsó szerepeltetésén. Erre visszaemlékezve még most is érdekesnek találom, hogy részben igazuk volt, hiszen Izsó Miklós valóban aránytalanul nagy súllyal szerepelt abban a kötetben, amelyben például a Nyolcokról egyetlen szó sem esett. Mondom, egyrészt igazuk volt, másrészt viszont – így utólag – meg kell védenem Fülepet velük szemben, mert tulajdonképpen Izsó volt az egyetlen művész Fülep példatárában, akit a könyvben érvényesülő kritériumokat is szem előtt tartva némileg a koncepcióhoz illő, azzal adekvát szereplőnek tarthatunk. Persze nem úgy, hogy ő reprezentálta volna legátfogóbban vagy legszerencsésebben azt a kort, amelyről a *Magyar művészet* szólt. Hanem abban az értelemben, hogy Fülep elképzeléséhez, a görög művészetre mint mintára épülő magyar nemzeti művészet modelljéhez – bármennyire konstruálnak hathat is ma már ez az elképzelés – még mindig Izsó kisplasztikái, ezek a kontraposztóba állított és verbunkos hangulatú agyagfigurák adhatták a legtalálhatóbb illusztrációt.

Izsó mellett (de a tárgyalás sorrendjében és az értékelés meleg hangját illetően talán még előtte) Lechner Ödön volt az a művész, akit Fülep maradéktalanul elfogadott – már csak Lechner etikus fellépése és igényessége miatt is, de főként épületeinek úgymond magyar stílusa révén. Itt azonban már nem találhatunk olyan elvi összecsengést, mint Izsónál, és olyan erényeket sem, amelyek Lechner munkáit a kortárs építészet átlagával összevetve azokat tényleg alapvetően másnak vagy igazolhatóan nemzetinek mutatnák. Fülep elképzelése, vagyis hogy a népművészetből vett ornamentika használata és a nemes burkolóanyagokban is megmutatkozó igényesség megreformálhatják az építészet struktúráját és mélyebb értelemben vett stílusát is, már a *Magyar művészet* megírásának idején sem tűnhetett többnek, mint a szecessziós ízlés figyelemre méltó jelentkezésének. Erre a későbbiekben még visszatérek.

Vegyük hozzá ehhez, hogy Fülep *Magyar művészetének* valódi protagonistái nem építészek és szobrászok, hanem festők voltak, és a festők közül is elsősorban azok, akik az impresszionizmus és a posztimpresszionizmus korszakaiban dolgoztak. Az ő esetükben aztán már végképp nem adódott olyan görögös ismérv vagy motí-

vum (például a kompozíció egészét meghatározó kontraposztó), amely hasznosan szolgálhatta volna Fülep koncepcióját – a klasszikus görögök példájára és a magyar etnikum sajátosságaira épülő nemzeti művészet ügyét. Fülep könyvének egyik lélegzetelállító merészsége, hogy noha a görög festészetből néhány anekdotán kívül az égvilágon semmi nem maradt ránk, a szerző mégis tudni véli, hogy milyenek voltak a görög festmények, és a *Magyar művészet* festészetről szóló fejezetében Szinyeihez érkezve két bekezdésben – természetesen nevek és művek említése nélkül – össze is foglalja a görög festészet történetét.⁵ Ha azonban elolvassuk ezt a részt, akkor ráismerhetünk a szövegben a vázafestészet fekete- és fehéralakos korszakaira, melyeket Fülep azonnal a görög festészet feltételezett fázisaival azonosít, mi több, az érettebb korszakot azzal jellemzi, hogy ott optikai képről és illuzionizmusról beszél. Eközben egyáltalán nem zavarják őt a tények, például az, hogy ahonnan ismereteit meríti, vagyis a görög vázaképek, nos – ezek a munkák alapvetően ornamentális szerkezetű kompozíciók, frízbe vagy tondóba foglalt figurális vázadíszek, és a vázaképek alkotói legérettebb korszakukban sem kísérelhették meg, hogy illuzionista térábrázolással próbálkozzanak, vagy túllépjenek a fehér és fekete máz tónusait meghaladó, redukált színhasználaton. Fülep eljárása olyan, mintha valaki az olasz fajansztányérok jele- netes díszai alapján próbálná rekonstruálni Raffaello vagy Tiziano festészetét, vagy a kék mintás delfti csempékből következtetne a holland táblaképfestészetre, Frans Hals vagy Rembrandt művészetére. Eljárása egyszerűen megengedhetetlen, és még szerencse, hogy erre a két ominózus bekezdésre a magyar festészet tárgyalása köz- ben tulajdonképpen soha nem hivatkozik! Ha a könyvet olvassuk, észrevehetjük, hogy Fülep a festőkről szólva mintegy elfelejti, hogy a görögökhöz akarta mérni őket, és inkább a reneszánszból és az európai klasszikus festészet korszakaiból levezethető normákat idézi fel, vagy ahhoz a megoldáshoz nyúl, hogy (miként azt Ferenczy Ká- roly esetében is tette) Cézanne-ból olvasson ki klasszikusan tiszta vonásokat, és aztán az ezekből az erényekből absztrahált történelem feletti normákhoz mérje, vagy (mi- vel dicsérnivalót nem nagyon talál) marasztalja el a magyar művészeket is. A görög művészetnek a fülepi koncepcióban játszott, egészen rendkívüli szerepét ezzel még nem merítettem ki, a későbbiekben erre is vissza kell még térnem.

⁵ FÜLEP (1923a), 134–136.

Visszont már az eddigiekből is kiérezhető, hogy a Fülep koncepcióival kapcsolatba hozható egyik legvitathatóbb probléma nem szimplán a szigora (ahogy azt esetleg sokan hiszik), hanem a nemzeti művészet általa újjáfogalmazott eszménye, illetve ennek az önmagában semleges értékű művészettörténeti fogalomnak klasszi- kus példákkal és anakronisztikus párhuzamokkal túlterhelt használata, ami aztán egy sor részletkérdésben is erőltetett szempontok érvényesüléséhez vezethetett.

Fülep Lajos, az abszolút értékek tolmácsolója

Ha a könyv és szerzője a kötet megjelenését követő esztendőben szóba került, akkor rendszerint úgy emlékeztek meg a recenziók Fülep *Magyar művészetéről*, mintha egy nagyszabású hajótörés tanúi lennének, és csak azzal törődtek, hogy igyekezzenek a számukra kedves áldozatokat, például Munkácsyt vagy Székely Bertalant beemel-

⁶ A Magvetőnél 1985-ben megjelent *Fülep Lajos emlékkönyv* 23–31. oldalain három olyan jelentősebb recenziót közöl, amelyek Fülep *Magyar művészetének* 1923-as megjelenését fogadták. Ezek: SZILÁGYI Géza: *Magyar művészet, Pesti Napló*, 1923. április 15.; Alexander BERNÁT: *Ungarische Kunst, Pester Lloyd*, 1923. május 29. (a Magvető kötetében magyarra fordítva), és GENTHON István: *Fülep Lajos: Magyar művészet, Magyar Írás*, 1925/2.

⁷ MIKLÓS (1972).

⁸ Uo., 124.

⁹ PERNECZKY (1970).

ni mentőcsónakjukba. De a könyv első kiadását fogadó igényesebb visszhang⁶ sem foglalkozott a munka művészetfilozófiai alapkoncepciójával, vagy az abban rejlő esetleges egyoldalúságokkal. Később, a *Magyar művészet* 1971-es újabb kiadásához Németh Lajos írt utószót. Ebben oly módon érezteti fenntartásait, hogy Fülepet az abszolútumok világában élő embernek nevezi, aki filozófiájában is a végső kérdésekkel viaskodott, míg a művészettörténet-írás szerinte inkább egy-egy művész vagy iskola elemzésével foglalkozó olyan diszciplína, amely megmarad a relatív igazságok szintjén. E második kiadást fogadó ismertetések közül érdekes Miklós Pálé.⁷ Emlékeztet rá, hogy Fülep maga ír arról, hogy felfogása szerint a történelem ideák megvalósulása, és ezzel kapcsolatban Hegel ihlető hatását hozza szóba. Egyébként azonban a marxista történetírás szemszögéből méri fel Fülep munkáját, és megjegyzi, hogy Fülep filozófiai alapjai, noha idealisták, „szerencsére eklektikusak”, és azzal a dicsérrel summázza a véleményét, hogy „A történeti koncepciót, amelyet Fülep felvázolt, önértekeiben, tehát átgondoltságában, módszertani koherenciájában máig sem tudtuk különbbel helyettesíteni!”⁸ Ez korrekt megállapításnak tűnik, ám figyelmen kívül hagyja Kállai Ernő 1925-ben megjelent *Új magyar pikűróját*, egy önértekeit és koherenciáját tekintve ugyancsak jelentős munkát, amely alig három évvel Fülep kis könyvecskéje után jelent meg, de beleolvassa az lehet a benyomásunk, hogy egy évszázad választja el a két írást egymástól.

Egy szó, mint száz: amire szükség lett volna, nevezetesen, hogy a kis könyvet méltató írások ne torpanjanak meg udvariasságból Fülep konstrukciója előtt, vagy ne torzítsák el őket olyan csúsztatások sem, amelyeket azok az évtizedek diktáltak, amikor illett szimpatizálni a szerző konzervativizmusával – nos, úgy tűnik, ilyen szabadabb és szókimondóbb elemzésre évtizedeken át nem került sor. Ezt állítva magamat sem kímélhetem: a *Magyar Filozófiai Szemle* 1970-es évfolyamában megjelent tanulmányom, az *Egy magyar művészetfilozófus*. Vázlat a nyolcvanöt esztendő *Fülep Lajosról* című dolgozatom⁹ szintén megelégedett azzal, hogy Fülepből a szellemtudományok nagy tekintélyű képviselőjét helyezze előtérbe, miközben kitért az elől a kényelmetlen feladat elől, hogy megvizsgálja, mennyire voltak megalapozottak azok a művészettörténeti fogalmak és normák, amelyeket a Szellem Embere (ahogy Fülepet ebben a dolgozatban neveztem) akkor használt, amikor konkrét művek sorát, egy kis ország művészeti teljesítményét kellett mérlegre tennie.

Nem hallgathatom el, hogy ehhez a kérdéskörhöz érkezve olyan problémák is felmerülnek, amelyek tulajdonképpen nem tudományos természetűek. Tagadhatatlan ugyanis, hogy Fülep munkásságának pontosabb vagy fesztelenebb elemzését, illetve később örökségének tárgyilagosabb feldolgozását mindaz szintén nagyon megnehezítette, amit gesztusainak erejével ő maga teremtett meg maga körül: személyiségének hallatlan stilizáltsága, az ebből fakadó tabu-effekt, és nem túlzok, ha azt mondom, az érinthetetlenség mítosza – ami sok tekintetben máig is hat. Mert tény, hogy fiatal korától kezdve nemcsak kivételes képességekkel megáldott filológus volt, hanem nagy szerepjátszó, kényes hipochonder, és a feléje irányuló gesztusokat, úgyszólván minden emberléptékű közeledést gőgösen visszautasító szellemóriás is. Aki ismerte Fülepet, az pontosan tudja, hogy az ő esetében mit jelenthet a „stilizált

személyiség" kifejezés, és arra is emlékezhet, hogy ide sorolható gesztusaira és szokásaira, vagy az azokkal elérhető hatásra – talán nem esetenként, hanem inkább összességükben – maga Fülep nagyon vigyázott.¹⁰

Az elmúlt két évtized szabadabb atmoszférájú közéletében csak egyszer kaptam fel a fejem arra, hogy valaki teljesen gyanútlanul és elfogulatlanul kérdezett rá a Fülep körül megválaszolatlanul maradt kérdésekre. Az illető Hajdu István volt, aki 1999-ben Körner Évával készített interjút, majd a beszélgetést le is közölte lapjában.¹¹ Az interjú folyamán egyebek közt az is felmerült, hogy Körner az egyetem elvégzése után Fülep aspiránsa lett, de már korábban összeismerkedett az Európai Iskola néhány tagjával is, noha mint művészettörténész nem foglalkozott a hozzá közel álló kortárs művészek munkáival. Eközben történt, hogy Hajduból kitört a panasz, és rákérdezett arra, hogy vajon nem professzora, Fülep instruálta-e őt úgy, hogy inkább a múlt művészetével foglalkozzon. „Ne haragudjon, hogy félbeszakítom – mondta Körnernek –, de az nem lehet, hogy az is belejátszott, hogy – legalábbis így, a mából, a '90-es évekből visszafele olvasva – Fülep Lajos, talán túlzó a kifejezés, de iszonyatosan konzervatívnak tűnik? Tehát nem lehetséges-e az, hogy ő, az etikailag feddhetetlen figura, aki az ízlését tekintve Cézanne-nál megállt, és onnan nem nagyon jutott már tovább, megállította magát is?”¹²

Körner válaszából is idéznem kell néhány mondatot: „Na, most az nagyon érdekes, hogy milyen viszonyunk volt Fülep Lajossal, akár Németh Lajosnak, akár nekem. [...] az Öreggel való együttlétekből az abszolút pozitívum az volt, amikor mondjuk teljesen függetlenül attól, hogy milyen műről vagy milyen korszakról volt szó, a művészi megfogalmazódás minőségéről beszéltünk. [...] Viszont, s ez nagyon jellemző volt, ha én olyasmit mondtam, ami nem felelt meg az Öregnek, akkor nem szállt vitába velem, hanem szó nélkül hagyta, jelezve az elborzadását.”¹³ Körner a Derkovits-monográfiában, melyet Fülep aspiránsaként írt, természetesen a Nyolcakkal és az aktivistákkal is foglalkozott, akiknek a fellépését történelmi szükségszerűségnek nevezte, és ez az állítása a professzorával való komoly disputához vezetett. „Tulajdonképpen olyasmire tapintottam rá – emlékszik vissza Körner –, ami Fülep tragédiája is volt: szerintem azért nem tudta megírni a nagy esztétikáját, mert abban valójában a művészetnek csak egy szűk korszaka fért bele, az a bizonyos klasszikus korszak, amelynek a görög és a reneszánsz volt a két csúcskorszaka. Jó, hogy ez most ostobán hangzik, mintha én vagy bárki más is vitapartner lehetett volna ezzel az óriással [szemben]. Nem, de ő is hagyott engem menni a magam útján, annak ellenére, hogy lehet: erről nagyon rossz véleménye volt.”¹⁴

Érezzük: Körner itt egy bálvány előtt állt. Megtartotta vele szemben az autonómiáját, de azt is tudta, hogy meddig mehet el Fülep bírálatában. Szerepet játszott ebben a tiszteletben a közös kultúra is, az a körülmény, hogy minden véleménykülönbségen túl egy branchesba tartoztak. És még valami, ami nem is Fülep személyének vagy ízlésének szólt, inkább azzal a félelmetes tudásanyaggal volt kapcsolatban, amit Fülep hordozott. Ezt Körner – tisztelte.

¹⁰ Azoknak a fiatalabb olvasóimnak, akik már nem ismerhették személyesen Fülep Lajost, két nagyon korrekt és elfogulatlan visszaemlékezést ajánlhatok olvasásra, hogy legalább vázlatos képet kapjanak az őt körülvevő tiszteletről, valamint a vele való érintkezés emberi problémáiról. Ezek: GRANASZTÓI (1985) és ZÁDOR (1985).

¹¹ HAJDU (1999).

¹² Uo., 13.

¹³ Uo.

¹⁴ Uo.

Az első világháború előtti évek magyar progressziója

Az óriás, akiről Körner beszélt, vagy a problémák, amelyek egy ilyen személyiség esetében fölmerülhetnek, és egyáltalán, az egyensúlyukból kibillent arányok olyan kérdések, amelyeket nem akaszthatunk egy elhárító mozdulattal egyedül Fülep Lajos nyakába. Engedjék meg tehát néhány szó, ami sok mindent érthetővé tesz abból, ami Fülepben szokatlan volt.

Fülep egy gyorsan felvirágzó, de aztán tragikus hirtelenséggel lehanyatló korszakba született bele, és életének nagyobbik fele már az általános depresszió évtizedeire esett. Tudjuk, hogy az első világháborút követő összeomlás után a magyar alkotó értelmiség java, így a Vasárnapi Kör csaknem valamennyi tagja, elhagyta az országot – Fülep úgyszólván az egyetlen volt a törzstagok közül, aki itthon maradt. Ez az érvágás és a hozzá hasonló veszteségek évtizedekig érezhetőek maradtak, és nem csoda, ha eközben a századfordulót követő progresszív fejlődés eseményei és eredményei is kivesztek a köztudatból – így például jó időre feledésbe merült maga a Vasárnapi Kör, vagy a tagjai kezdeményezésére alakult Szellemi Tudományok Szabadiskolája is. Fülep persze a *Magyar művészetet* azokban az években írta, amikor még nem állt küszöbön ez a szellemi és politikai életet paralizáló, nagy hanyatlás. Mégis, néhány esztendővel később az ország már olyan emberhez hasonlított, aki elvesztette kezét-lábát, és azt sem tudja, hogy mire voltak jók ezek a tagjai, noha fantomfájdalmak még mindig emlékeztettek rájuk. Ebben a zsibbadtan fájdalmas helyzetben, hogy mégse legyen annyira gyászos az összkép, kialakult, majd szinte reflexzé vált, hogy a Ferenc József-kor utolsó két évtizedébe, a legendás századforduló éveibe kapaszkodjunk, mert ezt a szerencsésebb korszakot éreztük a magyar szellemi élet leginkább kiegyensúlyozott és legtermékenyebb korszakának. Nem csoda, ha az a néhány prominens, aki ennek a korszaknak a nagyjai közül az első világháborút követő években is itt maradt közöttünk, emberfeletti arányokat kapott, mondhatnánk, az „aranykor” itt felejtett tanújának szerepébe kényszerült.

Ha viszont fellapozzuk az első világháború előtti forrásokat, és beleolvasunk azoknak az éveknek az igényesebb kiadványaiba is, akkor azt tapasztalhatjuk, hogy a legjobbak annak idején ezt a korszakot mégsem látták valamiféle aranykornak. Az 1900-as években a magyar agrárproletáriátus százezres tömegekben vándorolt ki Amerikába, és emögött – különösen vidéken – az elmaradott közállapotok álltak. De a köztudatban ettől függetlenül is még erőteljesen élt, hogy Európa térképén mi csak egy kezdő ország szerepét játsszuk; úgy tűnik, mindenki tudta még, hogy a magyar művészeti közelet úgyszintén milyen fiatal hajtás, csupán a külföldi előképek produktuma.

Elég, ha csak az akkori helyzetet jól ismerő Lyka Károly könyveinek címét idézzük, és máris előttünk áll, milyen központok és fogalmak köré csoportosíthatta egy korrekt gondolkodású szakíró a 19. század évtizedeiben kibontakozó, és a plein-air festészetbe torkolló magyar művészet teljesítményeit: *A táblabíróvilág művészete, Nemzeti romantika, Magyar művészet Münchenben...* – mert, természetesen, nem Budapesten. Amióta Passuth Krisztina és munkatársai jóvoltából a magyar Vadak

kiállítását is láttuk, azóta azt is tudjuk: talán elképzelhető lett volna, hogy ezeken a köteteken okulva a fiatal Fülep Lajos is ír egy munkát – például azzal a címmel, hogy *Az új festészet magyar képviselői Párizsban* (hozzá kell tennem persze, hogy a párizsi magyarok nem szerveződtek olyan kolóniába, mint a müncheniek, és azok, akiket így utólag magyar Vadaknak nevezhetünk, csak a mai távlatból állnak össze közös művészi nyelvet beszélő csoporttá).

A *Művészet* című lapot szerkesztő, és abban a plein-air festészetet győzelemre vivő Lyka Károly nem érezte feladatának, hogy túllépjen az impresszionizmuson, például, hogy Cézanne-ról írjon mélyre hatoló méltatást. Mégis inkább az ő érdeme volt, mint bárki másé, hogy 1908-ban, amikor a *Nyugat* is elindult, a talaj már el volt egyengetve, és az ő szolid munkája eredményeként nyitva állt az út a szimbolizmusra és a posztimpresszionizmusra épülő, vagy az azokat is meghaladó művészet előtt. Kevesen tudják, hogy ezzel a feladattal foglalkozott már 1906 körül – vagyis még a *Nyugat* megindulása előtt – néhány rövidebb életű folyóirat is, például a *Magyar Szemle* nevű irodalmi, művészeti és kritikai hetilap, vagy a hasonló tartalmú *Szerda*. Ezekben a hetilapokban érdekes módon olyan fiatal újságírók írták a legradikálisabb szemléletű cikkeket, akik egy évvel korábban tulajdonképpen nem mint művészeti szakírók, hanem mint színházi kritikusok debütáltak, így például Márkus László és Fülep Lajos.

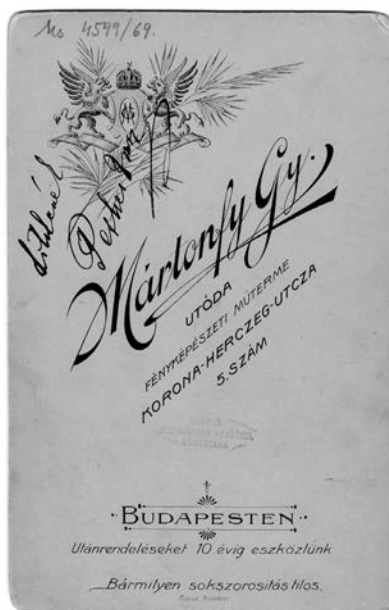
Kávéházi törzsasztaloktól érkeztek, mégpedig Hevesi Sándor, Ódry Árpád és Pethes Imre köréből, vagyis a színházkultúra és az irodalmi műveltség berkeiből. Írásaikban állandóan ott érződik valamicske a Budapesthez közelebb került párizsi színházi élet atmoszférájából is. Ebben a légkörben fordulhatott elő, hogy a párizsi színházi bemutatókra kiutazó Fülep – mintegy menet közben – fölfedezte magának a Salon d'Automne-ban az éppen elhunyt Cézanne munkásságát is. Egy további kapocs: a *Szerda* színházi rovatvezetője 1906-ban Ignotus volt, ugyanaz, aki nem sokkal később a *Nyugat* főszerkesztője lett. A *Szerda* egyik legérdekesebb tanulmányát pedig Fülep írta az anarchizmus és az individualizmus akkor olvasható legfontosabb elméleti megalapozójáról, Stirnerről. Vagyis a budapesti szellemi élet egy maroknyi kisebbsége, úgy tűnik, nagy ugrásokkal igyekezett utolérni a nagyvilágot – néhány perc erejéig nem is annyira Bécsre, mint inkább Párizsra.

Az érem másik oldalához tartozik, hogy a fellebbanó érdeklődés társadalmi bázisának pallózata vékonyka



3. Fülep Lajos fényképe aláírással, hátlapján a *Hazánk* című lap szerkesztőségének igazolványa 1905-ből

volt. A *Nyugatot* megelőző, már említett nyugatos szellemű lapok csak néhány számot értek meg, mert nem volt jelentős közönségük. Továbbá az is jellemző az akkor kibontakozó mozgékonyabb esztétika gyengeségére, hogy még egyik fő alakja, Fülep



4. A színész Pethes Imre képe civilben
Fülep Lajos hagyatékából, dedikációval a hátoldalon

Lajos is igen korán elvesztette rugalmasságát, és lezárta műkritikusi pályájának azt a szakaszát, amelyben még valami valóban újra volt kíváncsi. Érdeklődése az 1907–1908 körüli években egyre kizárólagosabban fordult a művészetelméleti kérdések felé. Írásaiban is egyre nagyobb szerepet játszott a szecesszió évtizedeinek bölcséleti kultúrája, illetve az azt előkészítő korábbi korszak filozófiai irodalma, beemelve ebbe a horizontba azt a nosztalgikus kultuszt is, amely a késő középkor és a kora reneszánsz szellemi életének kiemelkedő alakjai – ahogy akkor nevezték őket: „primitívjei” – körül alakult ki a századforduló idején Európa-szerte. Lehetetlen nem sajnálatosnak tartani, hogy úgy tűnhetett: Fülep, aki alighogy felfedezte az impresszionizmust meghaladó festőket, már nem volt kíváncsi arra, hogy

mit állítanak ki a párizsi szalonok. Legfeljebb azzal vigasztalhatjuk magunkat, hogy ugyanebben az időben történt, hogy lefordította és hosszú bevezetéssel látta el Nietzsche *A tragédia eredete* című¹⁵ művét, amelyet Alexander Bernát jelentetett meg a *Filozófiai Írók Tárában*. De egy újabb – és meggyőződésem szerint nagyon *nem* előnyös – fordulatként 1907 őszén, még jóval Nietzsche kötetének megjelenése előtt, végleg úgy döntött, hogy a kortárs művészeti élet napi problémái helyett inkább a reneszánsz filológia tanulmányozásának szenteli erejét. Koronghi Lippich Elek segítségével, aki a kultuszminisztérium magas állású tisztviselője volt, hosszú lejáratú ösztöndíjjal Firenzébe utazott – ahonnan csak alkalmanként látogatott haza Magyarországra. Az ösztöndíj indoklásában Dante-kutatások szerepeltek, de ahogy Fülep később előszóban visszaemlékezett pályafutásának erre a fordulatra, elsősorban azért akart Itáliába utazni, mert itthon elviselhetetlennek találta az életet.¹⁶

A firenzei évek hozamához tartozott, hogy Fülep megismerkedett az éppen ott időző Lukács Györggyel (egy amerikai magánalapítvány jóvoltából Firenzében működött az a Biblioteca Filosofica, amely ezekben az években egész Európából vonzott magához szakembereket). Fülep, Lukács ösztönzésére, az 1910-es évek elején elindította *A Szellem* című lapot – az akkori magyar nyelvű szakirodalom legigényesebb (de csak két számot megélt!) szellemtudományi folyóiratát. Az itáliai ösztöndíjnak azonban az ilyen epizódok ellenére is megvolt az ára: Fülep nem a húszas években fordított hátat a magyar művészeti közéletnek (ahogy azt általában gondoljuk), ha-

¹⁵ A Nietzsche-tanulmány újra kiadva: FÜLEP (1974), II, 443–600.

¹⁶ 1970-ben, amikor a *Magyar Filozófiai Szemle* számára írt Fülep-tanulmányom kéziratát elvittém Fülep Lajoshoz, kifogásolta, hogy a cikkben magyar Belle Époque-nak nevezem Magyarország 1900-as éveit is. Hogy éreztesse velem, hogy mennyire elviselhetetlen volt a helyzet, elmesélte, hogy azt mondta Koronghi Lippich Eleknek: ha nem sikerül ösztöndíjjal elhagynia egy időre az országot, inkább öngyilkos lesz, mintsem hogy tovább itt éljen. Koronghi Lippich azzal volt hajlandó teljesíteni kérését, hogy meg egyezett Füleppel, hogy a későbbi publikációs lehetőségeket is szem előtt tartva Fülep Olaszországban Dante-stúdiumokkal fog majd foglalkozni.

nem már sokkal korábban, 1907-ben kivonult onnan, vagyis éppen akkor, amikor először kopogtattak nálunk az ajtón a modernista áramlatok.

Ennek nem csak az lett a következménye, hogy távol maradt a *Nyugat* megalapításától is, de úgyszintén ismeretlenek maradtak számára azok a képzőművészeti viták, amelyek a *Nyugat* hasábjain 1910-ben a Nyolcak kiállítása nyomán, majd a Galilei-körben tartott Kernstok-előadást,¹⁷ illetve Lukács György ezzel foglalkozó tanulmányát követően¹⁸ indultak el, és konkrétabb tartalommal tölthették meg a cézanne-i út folytatásáról kialakult itthoni elképzeléseket. Valószínű, hogy Fülep nem maradt volna ki teljesen ezekből a fejleményekből, ha Olaszországban időzve az ottani avantgárd áramlatok, a futurizmus és szimultanizmus, vagy a metafizikus festészet felkeltették volna az érdeklődését, vagy kissé türelmesebben foglalkozott volna Párizsba látogatva az ottani kiállítási élet eseményeivel,¹⁹ illetve ha felfigyelt volna az olasz modernnek 1913-ban a budapesti Nemzeti Szalonban rendezett vendégkiállítására – mert ilyesmi is előfordult. De hát Itáliába érkezve mintha magáról Cézanne-ról is megfélekedett volna!

És már a korábbi évekre vonatkoztatva is sorsszerű fordulatnak kell tekintelnünk, hogy az 1905 és 1908 közötti időben, amikor Csontváry ismételtén bemutatta képeit Budapesten, Fülep nem fedezte fel azt a festőt, aki – ahogy azt fél évszázaddal később vallotta²⁰ – a legközelebb állhatott volna a kimagasló kvalitásról alkotott elképzeléseihez. Nem lehetetlen, hogy a műkritikusként működő Nyitray József mesélt Fülepnek egyet-mást Csontváryról még az 1905 körüli időkben.²¹ Biztos viszont, hogy később, a húszas évek elején Fülep valóban kézbe vette Lehel Ferenc akkor megjelent Csontváry-kötetét, hiszen reflektált is a könyvre egy kritikával. Mindazonáltal ez az írás csak a szerző hiányos elméleti felkészültségét hánytorgatta fel. Fülep summázásként oda is vetette Lehelnek: bolondokról bolondul.²² Csak a Csontváryval kapcsolatos mendemondákra hagyatkozott, és sem a festőt, sem képeit nem ismerte.

Hozzátenném azonban: ha ez a találkozás megtörtént volna is, azoknak az esztendőknél a Fülepjét nagyon zavarta volna a Csontváry képeiből áradó éles és könyörtelen atmosz-



5. Hevesi Sándor arcképe
Fülep Lajos hagyatékából

¹⁷ KERNSTOK (1910).

¹⁸ LUKÁCS (1910).

¹⁹ Koronghi Lippich Elekhez írt leveleiből tudjuk: Fülep ösztöndíjából arra is futotta, hogy Rómában, Londonban és Párizsban heteket időzzön. Egy alkalommal, 1909 áprilisában arról számolt be Koronghinak, hogy látta a Salon des Indépendants-ban a moderneket, vagyis nem lehet állítani, hogy egyáltalán ne ismerte volna őket: „Hát azt látni kell. Van valami 3000 kép [...] egy fél óra alatt mind meg lehet nézni [...] mind egyforma.” Lásd FÜLEP (1990), 108. sz. levél.

²⁰ FÜLEP (1963).

²¹ Csontváry első kiállítása 1905-ben a városligeti nagy lpcsarnokban volt, és erről megemlékezett többek közt a *Művészet* is. A második, jelentősebb budapesti tárlatot ugyanott rendezte Csontváry 1908 novemberében, de Fülep ekkor már elutazott Firenzébe. Nyitray József, aki Yartin néven szignálta kritikáit, a második kiállításról írt máig is figyelemre méltónak tűnő kritikát: NYITRAY JÓZSEF: Csontváry kiállítása, *Az Újság*, 1908. november 4.

²² FÜLEP (1923b). A cikkben kritizált LEHEL-kötetek: *Gulácsy Lajos dekadens festő*, Budapest, Amicus, 1922; *Csontváry Tivadar, a poszt-impressionista festés magyar előfutára*, Budapest, Amicus, 1922; *Cézanne*, Budapest, Amicus, 1923. Mellettük Fülep még HEVESI Ivánnak a posztimpressionizmusról, az expresszionizmusról és a kubizmusról írt informatív kötetét is keményen bírálta.



6. Csontváry-festmények reprodukciói
Fülep Lajos könyvtárában a Széher úton

féra, illetve a technikai kérdések megszokott megoldásán átlépő, soha-nem-látott intenzitás. Ha ismerte volna, bizonyára megijedt volna Csontváry apokaliptikus programjától is – a „nemzetinek” attól a változatától, amely a triviálisból táplálkozott, és a küldetésbe, a prófétai szerepbe kapaszkodva keresett utat az emelkedéshez, hogy aztán az Orient irányába forduló motívumkeresés lépcsőfokain át közelítse meg a kozmikus magasságokat, a Napot és a pogány misztika neki rendelt tartományait. Vajon követhette volna-e Fülep – vagy bárki az 1910 körüli évek magyar entellektüeljei közül – Csontváryt azon az úton, amely a sivatagok homokján át vezetett ehhez a metafizikához? Mert más olvasni János Jelenéseit, mint a remete társaságában időzni, és látni őt, ahogy sáskával a foga között és kígyókkal a saruja nyomában fogadja a látomásokat.

Megjegyzések a *Magyar művészet* geneziséhez

Nem egészen tisztázott, hogy kinek az ösztönzésére vagy milyen eseményekhez kapcsolódva fogott hozzá Fülep a később *Magyar művészet* címmel megjelent tanulmány sorozat írásához 1916 elején. Mindaddig azzal a kérdéssel sem foglalkozott senki, hogy hihető-e, hogy a munka mai alakja felelne meg Fülep – vagy a könyvet megrendelő kiadó – eredeti elképzeléseinek.

Nem nehéz ugyanis észrevenni, hogy a *Magyar művészet*, ahogyan az ma kinéz, eredetileg több, egymástól talán független előadás anyagából állhatott össze úgy, hogy Fülep a már rendelkezésére álló szövegrészeket bővítette tovább, és próbálta meg kerek egészzé kiegészíteni. A kész könyv hiányosságai közül nem egy magyarázható talán azzal, hogy belefáradt ebbe a munkába (feltűnő például, hogy a festészetről szóló fejezet Rippl-Rónainál szinte egy mondat közepén szakad meg, és a könyv egy – érezhetően máshonnan idekerült, az előzményekhez csak lazán kapcsolódó – Cézanne-tanulmánnyal folytatódik).

A négy nagy fejezetből álló és egy kitekintéssel megtoldott tanulmányfüzért végül is a *Nyugat* hozta le, az első három fejezetet 1918-ban, majd nagyobb szünet után 1922-ben közölte az utolsó részt.²³ Az első 1918-as közleményt Fülep egy terjedelmesebb lábjegyzettel látta el, amelyben arról beszél, hogy a fejezeteket 1916 tavaszán írta azzal a szándékkal, hogy könyv legyen belőle, de a kéziratot kétévi várakozás után vissza kellett kérnie a kiadótól (nem tudni, melyiktől), mert az nem tudta megoldani a könyv illusztrálásának kérdéseit, ezért a kötet megjelenése egyre késlekedett. Megemlíti továbbá, hogy kézírataira támaszkodva 1917 tavaszán két előadást is tartott A nemzeti jelleg problémája a magyar művészetben címmel (ezekre a Vasárnapi Kör rendezvényeinek kapcsán került sor); egyúttal arról is szól, hogy tisztában van a munka jelenlegi formájának egyenetlenségeivel, de ezeken – ahogy a lábjegyzetben írja – „nem tudok változtatni jelen körülményeim között”. Nem lenne tehát meglepő, ha egyszer olyan levél vagy dokumentum bukkanna fel, amelyből az derülne ki, hogy a szóban forgó kiadó – lehetett az a *Nyugat* szerkesztősége is – olyan kiegészítéseket kért Füleptől, amelyek nem készültek el. Fülep említett lábjegyzetéből is azt tudjuk meg, hogy 1916 után többé nem nyúlt kéziratához. Másrészt

²³ Bővebben lásd erről a Fülep Lajos cikkeit és tanulmányait tartalmazó Magvető-kötetek filológiai jegyzetét és bibliográfiai adatait (lásd 4. jegyzet). A szóban forgó Fülep-féle lábjegyzetet lásd FÜLEP (1974), II, 627–628.

meg kell jegyezni, hogy az 1916-os dátumot sem lehetne pusztán szövegkritikai alapon valószínűsíteni, mert mindaz, amiből olaszországi távolléte alatt Fülep ki-maradt, ki-maradt a könyvből is. A *Magyar művészet* fejezeteit író Fülep ott vette fel a fonalat, ahol a műkritikus Fülep valamikor 1906 és 1908 között elejtette, és tulajdonképpen egyetlen mondat vagy gondolat sem szerepel a könyvben, amit ne írhatott volna meg már akár 1908-ban is.

Holott nagyon sok minden történt közben, és ezek közül legalább egy dolog-ra Fülep is érzékenyen reagált. Tihanyi Lajos 1918-ban kiállítást rendezett Kassákék Váci utcai bemutatótermében, s ezen szerepelt az a kubo-expresszív stílusú portré is – azoknak az éveknek az egyik legszebb magyar festménye –, amelyet Tihanyi 1915-ben festett Fülep Lajosról. Fülep a *Nyugat* egy terjedelmes cikkében foglalkozott ezzel a kiállítással,²⁴ és noha abban Cézanne és Kokoschka neve is felmerült, Tihanyit mégis csak e két művész tehetségtelen utánzójának tartotta, a róla festett portrét pedig egy méltatlanul kifigurázott prominens sértettségével utasította vissza. Ha másból nem, hát ebből a Tihanyival foglalkozó cikkből megtudható, hogy Fülep igenis személyes kapcsolatba került néhányval a Nyolcak művészei közül, mi több, a Kassák-kör kiállításai sem maradtak előtte ismeretlenek.

Mindaz azonban, amit ezzel, illetve a könnyen fellelhető egyéb hiányokkal kapcsolatban szemére vethetünk, súlyát veszti, mert nem igazán fontos, ha a *Magyar művészet* abból a szempontból tesszük mérlegre, amit szerzője is hangsúlyozott: a benne lefektetett alapvető művészetelméleti normákat vizsgálva. Mint az közis-mert, a *Magyar művészet* megírásakor két ilyen normát, két tartópillért érvényesített Fülep, melyeket a következőkben pontosabban is idéznék.

Az egyetemesség örök ideája és a világnézet relativizáló hatása

Az egyik a legáltalánosabb értelemben vett esztétika kérdése, amit Fülep azzal válaszolt meg, hogy a művészet történetét az általános és a különös dialektikájának eseteként definiálta. Az ő szavaival: „...a közösség elve azért fontos, mert csak belőle lehet megérteni a különöset. Község nélkül nincsen különös és viszont. Egyetemes és nemzeti korrelatív fogalmak.” Majd rögtön konkrét tartalmat adott ennek a képletnek: „A művészet egész történetében a görög a legegyetemesebb. [...] Kevésbé köztudatos [viszont – P. G.] nemzeti jellege, illetőleg benne az egyetemesnek és nemzetinek egymáshoz való viszonya [...]. Ez a legegyetemesebb művészet egyúttal a legnemzetibb.”²⁵

A *Magyar művészet* bevezető fejezetében Fülep azt is tisztázni igyekszik, hogy miért ragaszkodik ehhez a magas mércéhez, illetve, hogy miért nem foglalkozhat azzal, hogy az egyes korszakok művészetét saját célkitűzéseikhez mérje, hogy olyan esztétikai kritériumaik alapján ítélje meg őket, melyek tényleges feladataik voltak, melyeket vállaltak is. Azért nem járhat el így, válaszolja Fülep, mert bár igaz az, hogy „minden kor, sőt minden igazi műalkotás [...] önmagában befejezett tökéletes, és abszolút valami, mégis beletartozik a művészet nagy közösségébe és csak benne válik érthetővé; hasonlóan a kor [is – P. G.]: művészete minden pillanatban célnál van,

²⁴ FÜLEP (1918), újraközölve in FÜLEP (1976), 247–254.

²⁵ FÜLEP (1923a). Lásd az „Európai művészet és magyar művészet” című fejezetet, a könyv első kiadásában a 17–18. oldalakon.

²⁶ FÜLEP (1923a), 12–13.

mert minden alkotása örök és időfeletti, mégis lemerül az idő sodró folyamába. [...] Az örök idea időben való megvalósulásának, az esztétikai abszolút és a történelmi relatív korrelációjának problémája ez.”²⁶ Vagyis nincs alku, az egyes korok teljesítményei is csak a művészet örök ideáihoz mérhetők – és ezt az ideát a görögök jóvoltából meg is ismerhetjük. A konstrukció – érezzük – Hegeltől való, megfogalmazása pontos és szép, sőt Fülep még arra is figyelmet fordít, hogy kivédje a pozitívizmus felől érkező esetleges támadásokat, például azt a könnyen megfogalmazható fenntartást, hogy jó, használjuk hát mércének az örök művészet ideáját, de honnan vesszük ehhez az idő nagyobb távlatait is felölelő ismereteinket?

Mert vajon van-e arról tudomásunk vagy valamilyen képünk – kérdezhetné akárki –, hogy milyen lehet a művészettörténelem örök modellje, amelyben, ha valóban örök, benne kell lennie a művészet jövőjének is? Csak a jövőt is felölelő egész birtokában lehetünk ugyanis igazságosak és elfogulatlanok a részekkel, az egyes korokkal, vagy azok művészetével szemben. Maga Fülep veti fel ezeket a gondolatokat, hogy aztán rögtön azzal válaszolja meg őket: igen, inkább vállalja akár az elfogultság vádját is, mintsem megelégedjen a részletek részigazságával: „Inkább vállalom nyíltan és tudatosan, ha már el nem kerülhetem, a metafizikát, semhogy óvatlanul lopakozzék be – írja –, isten neki, ha a dogmatikusság bélyegét sütik rám. És köntörfalazás nélkül megvallom, hogy történeti vizsgálataimat [...] művészettörténet-filozófiai gondolatok irányítják, sőt, ott áll mögöttük az, ami nélkül a gondolatok ötletekké forgácsolódnak, amivel viszont ideává általánosulnak: a kialakult világnézet.”²⁷

²⁷ Uo., 14.

A világnézet volt az az új fogalom, amellyel a századfordulót követő esztendőök progresszív törekvései – köztük az azokkal együtt sodródó, az 1910-es években formát kapó Vasárnapi Kör is – mintegy felhatalmazást adtak önmaguknak ahhoz, hogy szabadabban formálhassák meg programjaikat. Mert bár igaz az, hogy az idea örök és objektív, a világnézet azonban az enyém. És mert szubjektív, magam szabom meg a tartalmát is. Ez így, ilyen tömören összefoglalva persze túl durva ahhoz, semhogy elfogadhatónak tűnjön, ennyire provokatív éllel nem is fogalmazták meg ezt a maximát a korszak mozgalmi. Mégis, ez az elnagyolt képlet adhatja meg a vázát annak, hogy miként volt összekapcsolható az akkori szellemtörténeti áramlatok kulcsfogalma, az örök ideák képzete a korszak másik fontos jellegzetességével, az öntudatosan vállalt individualizmussal. Ez a séma közelebb vihet minket a századelő progresszív mozgalmainak megismeréséhez, lélektani és ideológiai rugóinak megértéséhez is. Mert amit az induló avantgárd esetében a „jövő” szó takart (és amit ma inkább az „utópia” kifejezéssel jelölnénk), annak megközelítését és vállalását könnyítette meg a gondolkodó elit számára a „világnézet”. A 19. században még szinte ismeretlen kifejezés egyre gyakoribb szófordulattá válik. Ugyanakkor még majdnem szűziesen tiszta fogalom is, hiszen mentes a 20. századi tekintélyuralmi rendszerek későbbi szennyétől és torzításaitól.

Fülep egész életében hű maradt ahhoz a meggyőződéséhez, hogy a modern korban a világnézet sokkal inkább az egyén ügye, mint korábban bármikor, és a művészet stíluskérdései sokkal inkább ehhez az esetleges és törekeny valamihez kötőd-

nek, mint a társadalom vagy a kultúra intézményes életéhez. „Bele kell törődnünk – írta még 1908-ban az Új művészi stílus című esszéjében –, hogy a maiak megtermékenyítők, nagy kezdők, nagy torzók, töredék-emberek. Amire vállalkoznak, egyedül kénytelenek keresztül vinni és ez szinte – abszurdum. Olyan művészetről álmodnak, melynek ismét szilárd bázisa legyen, szilárdabb, mint az egyén és több legyen, mint egyéni. [...] A ma töredék-embereiből épülhet csak föl egy új stílus [...]. Akiket ma mint nagy egyéniségeket tisztel a tömeg, azokban a holnap föl fogja fődözni az egyéniség fölé való törekvést.”²⁸ Fülep úgy érezte, hogy ez a heroikus, mert veszélyeket is rejtő szerep adhat rangot az egyénnek – nemcsak a művésznak, hanem a hozzá közel álló esztétának is, aki bár szintén magára maradt individuum, de egyúttal az örök értékek titkait fürkésző, alkotó elme is.

Megfigyelhető viszont, hogy a későbbi évek folyamán egyre kevésbé hangsúlyozta azt, ami ebben az elképzelésben az individuum szerepéhez tartozhat, és különösen takarékosan bánt azokkal az érvekkel, amelyek a világnézetből stílust kivácsoló művészeket igazolhatnák.

A legkorábbi változat szerint – így az Új művészi stílus című írásában is, melyből idéztem – az individuum, aki tulajdonképpen művész, a világnézettel felfegyverkezve képes lehet arra, hogy egyéni gondolatait ideákká növecsse, és ezzel közelebb jusson a szilárd bázisú művészetéhez, a stílushoz is. Ez a filozófia – erre is utaltam fent – akár az induló avantgárd önigazolása is lehetne. E gondolatok 1908-as lejegyzése után azonban Fülep már óvatosabban bánt azzal, hogy a töredék-emberekben nagy kezdeményezőket és nagy megtermékenyítőket lásson. Az 1916-ban formát kapó *Magyar művészetben* már nem fordulnak elő ezek a kifejezések, és a világnézet is csak az esztéta egyik lehetséges fegyvereként kerül szóba. Mert a gondolkodó elme a világnézet birtokában az ideák közelébe juthat – ugyanakkor a művészek világnézetéről a kötetben nem sok szó esik.

Az 1923-ban publikált *Művészet és világnézet* című tanulmány megteszi az utolsó lépést ahhoz, hogy – ha gondolkodásról van szó – éles különbséget tegyen a megfigyelő esztéta és a művekkel bajlódó alkotóművész között. A világnézet természetesen még mindig igen magas besorolást kap: „A világnézet az igazi történeti fogalom a művészet örökkévalóság-jellegű formai világában”²⁹ – írja, ám mégis, éppen e magas rangot szem előtt tartva – valamint a modern kor művészetének (ahogy ő vélte) gyarló termését is számba véve – Fülep a művész stílusalkotó erőfeszítéseiben ekkor már csak groteszk kísérleteket lát. Akár menekül a művész a világnézet elől, mint ahogy azt az impresszionisták tették, akár azon van, hogy bizonyos formai külsőségekhez támaszt keresve forszírozza azt (ahogy Fülep meggyőződése szerint a modern törekvések képviselői jártak el), a művészek mindkét esetben benne maradnak a világnézet és a forma korrelációjában – és teszik ezt azért, mert a világnézet tagadása vagy erőltetése, mindegy, melyik, maga is egyfajta világnézet. Igaz, nem az a világnézet, amit a művészek szívesen tudnának sajátjuknak, hanem – ahogy Fülep fogalmaz – perverz változata a világnézet mindenkori érvényesülésének. Fülep a szellem ironiáját látja abban, hogy a nagy összefüggések most ily groteszk formában érvényesülnek. A szellem bosszút áll, a szellemet nem lehet büntetlenül megcsúfolni.³⁰

²⁸ FÜLEP (1908).

²⁹ FÜLEP (1923c), újraközölve in FÜLEP (1971), 219–266 és FÜLEP (1976), 260–309. Az itt közölt idézet a tanulmány közléseinek utolsó előtti bekezdésében található.

³⁰ Lásd FÜLEP (1971), 253–258, és FÜLEP (1976), 296–301. Az 1976-os kiadás az *Ars Uná*-ban publikált első közléshez híven nincsen fejezetekre tagolva.

Fülep mestersége és a realitásokkal vívott harca

A fenti érvelés egyúttal ultimatív elzárkózás a korszak művészeti produktumai elől. Fontos mozzanata, hogy Fülep maga is a világnézetet hívta segítségül ahhoz, hogy elutasíthassa a világnézeti megújulást követelő, azt a legkülönbözőbb programokba és utópiákba kivetítő kortárs törekvéseket. Módszerét tulajdonképpen azzal jellemezhetnénk, hogy Fülep nagy verbális felkészültséggel és találékony eltökéltséggel az avantgárd radikalizmusát használta fel arra, hogy tagadja a 19–20. századi moderneket, és így az avantgárd értékeit is. Van ebben valami imponálóan bravúros, valami a nagy mutatványok merészségéből – mert akárhogy nézzük, Fülep e visszás formában is hű gyermeke maradt korának, és folytatója annak a radikalizmusnak, amellyel korábbi, 1905 körül írt interjúiban az akadémizmus nagy tekintélyű profeszszorait figurázta ki. Igaz, a *Magyar művészetben* még nem ment el odáig, hogy ezt a módszert olyan kíméletlenséggel érvényesítse, mint valamivel később a Művészet és világnézetben, de már itt is azon van, hogy sorra bezárja a kapukat.

Vegyük hozzá ehhez azt, hogy a világháború évei alatt (amikor még egyáltalán nem lehetett tudni, hogy a Monarchia nemsokára felbomlik, és ezzel az egész horizont is olyan mértékben megváltozik majd, hogy az élet addigi formáinak folytatása egyszerűen lehetetlenné válik) Fülep elvégezte a református teológiát és le-

doktorált,³¹ vagyis mintha már akkor felkészült volna arra, hogy – legalábbis külső életvitelét illetően – visszalépjen a művészetfilozófus podesztjától, és esetleg református lelkészként élhessen és működhesen valahol. Az állt volna a teológiai stúdiumok megkezdésének háttérében, hogy a világháború éveiben egy budapesti kereskedelmi iskola franciatanáraként kereste kenyerét, és ebből a számára talán méltatlannak érzett munkakörből igyekezett volna mindenáron kiszabadulni? 1918 nyarán, amikor már vesztesre állt a háború, de még nem hullott szét a Monarchia, mint végzett teológus Fülep az erdélyi Szovátára látogatott, sőt hivatalos formában is megkérte oda szóló református lelkészi kinevezését, mert foglalkoztatta a gondolat, hogy valóban letelepedjen ott. Kinevezése

³¹ Fülep a világháború éveiben a budapesti Teológiai Akadémiát látogatta. Teológiai indexe a hagyatékban MTA Kézirattár Ms. 4593/1 szám alatt található (lásd erről FÜLEP [1990], I, 301. sz. levéljegyzetei). Ugyanezen jegyzetekben találhatók adatok Fülep 1918 májusában történt segédlelkészi kinevezéséről is. Megjegyzendő, hogy a teológiai doktorátus már Fülep második doktori vizsgálója volt, 1912 júniusában ugyanis – firenzei tartózkodását megszakítva – Budapesten filozófiából, művészet-történetből, valamint olasz nyelv és irodalomból doktorált (lásd FÜLEP [1990], I, 174. sz. levéljegyzetei). E vizsgák tették lehetővé, hogy nem sokkal később, 1913 végén, Alexander Bernát rábeszélhesse a hazatérni készülő Fülepet, hogy habilitáltassa magát, és szerezzék meg a budapesti egyetemen éppen megüresült olasz tanszékét. A tanszéki állás azonban 1919-ig betöltetlen maradt, és miután a Berinkey-kormány végre jelölte őt, Fülep csak a Tanácsköztársaság idején kapta meg (Lukács György népbiztos aláírásával) a kinevezését is – ami a kommun bukása után rögtön érvényét veszítette (lásd FÜLEP [1990], I, 260. sz. levéljegyzetei).



7. Fülep Lajos, a zengővárkonyi lelkész, 1930-as évek

azért volt sürgető, mert – miután 1915-ben egyszer már besorozták katonának, ám akkor mint fővárosi köztisztviselőt felmentették – 1918 tavaszán újra behívót kapott, és ekkor már csak mint gyakorló lelkész kaphatott volna fölmentést.³² Valóban sikerült is elérnie, hogy kinevezzék Szovátán segédlelkésznek, de néhány hónap múlva, még mielőtt beiktathatták volna, a háború véget ért. Fülepet ekkor, olaszországi kapcsolataira való tekintettel, a Károlyi-kormány külügyminisztériuma diplomáciai közvetítő munkával bízta meg – a lelkészi pálya pedig egy időre aktualitását veszítette. Ám, hogy a papi pályával kapcsolatos terveit mégis többnek tekintette, mint csupán ürügynek ahhoz, hogy a katonai szolgálat alól felmentést kapjon, az is bizonyítja, hogy 1920 őszén a budapesti teológiai akadémián letette a második lelkészi vizsgát is, amire már 1918 körül készült.³³ Majd ezt követően valóban református lelkész lett: néhány rövid lejárátú megbízatás után Baján, majd a Mecsekben, Zengővárkonyon.

Ha arra gondolunk, hogy a háború esztendeiben a Vasárnapi Kör vált Fülep szellemi otthonává, és ez a magas szintű értelmiségi társaság pótolta számára a firenzei Biblioteca Filosoficát és ott kialakult ismeretségi körét, akkor különösen nagy önkorlátozásnak, csaknem tragédiának tűnhet a lelkészi pályára való készülése, az azzal kapcsolatba hozható, lemondó gesztus. Igaz, a Vasárnapi Kör tagjainak visszaemlékezései szerint³⁴ Fülep nem tartozott a Kör legbelső, kemény magjához, ahol Lukács György volt a vezető tekintély. Az ilyen tartalmú közlésekből, de néhány más jelből is arra következtethetünk, hogy Fülep korábbi mozgékonyága és fenomenális csillogása ekkor már jóval rezerváltabb magatartásnak adta át a helyét.

Családjáról egy helyütt az olvasható: „nagyapja gazdálkodó, apja állatorvos Nagybecskerekén, anyai nagybátyja kálvinista lelkész Erdélyben...”,³⁵ vagyis Fülep vidéki középosztálybeli családból származott. Nehezen képzelhető el, hogy ezt ő maga valamilyen értelemben hátrányosnak érezhette volna, de Balázs Béla naplójegyzeteiben lapozva mégis egy Fülep személyéhez fűződő olyan epizódra bukkanhatunk, amelyből az sejthető, hogy a Vasárnapi Kör nagypolgári származású és kozmopolita műveltségű tagjai között Fülepnek néha olyan érzései támadtak, amelyeket legtalálabbban asszimilációs problémáknak nevezhetnénk.³⁶

Ám akárhogy volt is, úgy érezhetjük, hogy következetessége – még ha nem lehetett is minden mozzanatában előre megtervezett – itt, a művészetkritikai és esztétikai pályáról való lemondás küszöbén olyan dimenziókat kapott, amelyeket máig sem könnyű megérteni. Hiszen később bebizonyosodott, hogy a szellemtudományoktól való visszalépése, amit a tizes években készített elő, és aztán a húszas esztendőben meg is valósított, majdnem szuicidiummal ért fel. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy igaznak bizonyultak a Fülepről keringő hírek, melyek arról szóltak, hogy zengővárkonyi éveiben valóban egy nagyobb lélegzetű esztétikai összefoglaláson dolgozott, de az sem véletlen, hogy ezzel a munkával nem haladt előre – a kézirat fennmaradt töredékeit mindmáig nem sikerült kiadható állapotba hozni.) A lelkészként eltöltött negyed évszázadban is hozzászólt néha a közügyekhez, ilyenkor tiszteletre méltó bátorságról tett bizonyosságot, de ezek a megnyilatkozásai inkább szociálpolitikai és demográfiai természetűek voltak. Amikor 1945 után felhozták őt Budapestre, művészetfilozófiai értelemben véve már csaknem élőhalott volt. Akadémikus lett, és

³² TÖKEI (1985) [1974], 152. Tőkei csak annyit említ, hogy Fülep új otthonát keresve körülnézett Szovátán. Hogy miért, az levelezésének első kötetéből derül ki, itt 1918 májusától a levelek egész sorát találjuk, amelyek Fülep és Ravasz László kapcsolatát dokumentálják. Ravasz László, aki akkor református segédpüspök volt Kolozsvárott, támogatta Fülep lelkészi kinevezésének ügyét.

³³ FÜLEP (1990), 315. sz. levél jegyzetei.

³⁴ Az egyik ilyen dokumentum Hauser Arnold visszaemlékezése, amely szerint Fülepnek nem volt ekkor nagy hatása Lukácsra, és a legállandóbb tagok között sem szerepelt. Hauser Vezér Erzsébet idézi: VEZÉR (1980), 9.

³⁵ TÖKEI (1985) [1974], 152.

³⁶ Fülep megkérdezte Balázs Bélát: megírhatja-e költeményeiről, hogy azok azért jelentős újdonságok, mert az új zsidóság versei. Balázs Béla a jó barát megértő hangján fűzi ehhez hozzá, hogy Fülep a fajok fátumos determináltságát vallotta, és nem hitt a zsidóság asszimilációjában. Az epizódból sejthető, hogy a Vasárnapi Körben kialakult szociális mikroklimát Fülep egy lélekτανilag érdekes szaltóval mintegy megfordítva interpretálta. Hiszen – a vidéki református középosztály gyermekként – e társaságban inkább ő lehetett kisebbségben, és neki kellett volna esetleg asszimilálnia a többiekhez. Balázs megjegyzi, hogy előzékenyen elosztatta Fülep aggályait, noha nem hitt Fülep determinációs koncepciójában, és önmagát is inkább a „speciális és homogén európai kultúra produktumának” tartotta: BALÁZS (1980), 81. A kérdéses sorok a napló 1916. november 27-i feljegyzései közt találhatók.

– minthogy elvárták tőle – szerepet vállalt az akkor induló többkötetes kézikönyvnek, *A magyarországi művészet történetének* elvi és tartalmi körvonalazásában, sőt ezen túlmenően is született ezekben az esztendőben néhány művészeti vonatkozású írása, de ezek a megnyilatkozásai epizodikus jelentőségűek. Tulajdonképpen megmaradt az első világháborút megelőző években kialakult maximáinál, illetve az 1918–1919-es eseményeket követő döntéseinél. Fény évekre került a Vasárnapi Körben megismert, majd később Nyugatra emigrált egykori harcostársaitól is, akik közben megtalálták helyüket a filozófia vagy a művészettörténet-tudomány szakágazatai között. Fülep ilyen értelemben soha nem „szakosodott”, azzal párhuzamosan, ahogy a tudományok egyre tagoltabbakká váltak, egyre inkább a nagy polihisztor szerepébe szorult vissza – és egyre inkább a múltjából élt.

Emberileg is igen nehezzé vált időnként a helyzete, hiszen előfordult – és életének utolsó két évtizedében egyre gyakrabban került sor ilyesmire –, hogy éppen a nagy összefoglaló kitüntetett helyzetéből aláereszkedve igyekezett védeni vélt igazát. Ilyenkor legjobb barátaival is összekülönbözött. Granasztói Pállal Budapest építészeti összképe miatt veszett össze. Erről maga Granasztói később csak úgy tudott megemlékezni, hogy fájdalmas beletörődéssel azokhoz sorolta Fülepet, akik megmerevednek az idő egy pillanatában, miközben az élet megy tovább, de ennek tudomásulvételét megalkuvásnak tekintik, és szigorral elítélik. „Szenvednek közben – írja Granasztói –, és ez magatartásukat rokonszenvenssé teszi sokak előtt. [...] Én magamat úgy láttam, hogy máshova tartozom. Mesterségem miatt is. Városokkal foglalkozom [...]. A város voltaképpen olyan, mint a folyó, hogy szabályozni kell, de elrekeszteni nem lehet.”³⁷

³⁷ GRANASZTÓI (1985), 178.

Mi volt Fülep mestersége? Nehéz erre válaszolni, mert fénykorában tulajdonképpen mesterség nélkül, csak egy érettségivel a zsebében vált tüneményes jelenséggé. És így lett tekintély is – aztán mintha egyre határozottabban azon fáradozott volna, hogy kizárja magát a tovább folyó életből. Lett volna valami, ami a mesterség dolgaihoz tartozott volna, de amit Fülep nem tanult meg idejében? Filozófiai felkészültségéből, ebből a hallatlanul imponáló konstrukcióból mintha csakugyan hiányzott volna két görög szó, amelyeket tulajdonképpen már az elsőéves egyetemi hallgatók is jól ismernek: *panta rhei* – minden folyik, minden változik. Nyilván jól ismerte e fordulatot, de soha nem hivatkozott rá, hiszen nagyon kényelmetlen lett volna az örök ideákra épülő elképzeléseinek közelében. És ha már itt tartunk, megemlíteném, hogy ezeket a nagy lélegzetű elképzeléseket egyetlen udvariatlan szóval fel lehetne borítani, és ez így hangzik – ízlés.

Igaz, ennek a szónak nincsen rangos filozófiatörténeti múltja, ámbár Kant híres meghatározása a szépről tulajdonképpen már ide, az ízlés körébe utalta vissza az esztétika problémáit is (másképp viszont tudjuk, hogy Kant kortársai nem reagáltak érdemben erre a fordulatra – talán mert nem is értették egészen, hogy mit jelenthetne), és az is igaz, hogy az ízlés lélektanilag árnyaltabb kérdései ott bujkáltak már Kierkegaard és Nietzsche sorai között is. De csak sokkal később, először talán Marcel Duchamp nevetlen megjegyzései nyomán lett az ízlés valóban közhellyé, illetve a modern művészetpszichológia és művészetszociológia lapjain az ideák szerepét és

érvényességét megszüntető fontos kategóriává – néha a művészet sorskérdései közül is igen sok mindent megmagyarázó tényezővé.

Mit jelent a „nemzeti” és az „etnikus” a művészetben?

Fülep másik alapelve arra válaszol, hogy mit érthetünk a művészetben nemzetin. Ha az eddigiek – Körner Éva szavával élve – a tragédia árnyékát vetítették Fülep alakjára, akkor most, a nemzetivel kapcsolatos kérdésekhez érkezve megenyhülhet a légkör, mert amit itt elmondhatunk, az inkább nevezhető nosztalgikusnak vagy elégikusnak.

Itt vissza kell térnem egy pillanatra a *Magyar művészet* bevezető részéhez, hogy lássuk, miként fogalmazza meg Fülep kritériumait a témában. „...a görög alakok bármennyire ideálisak – írja –, mégis mindig görögök, etnikailag meghatározottak, nemzetiek, mintegy folytatásai annak a vonalnak, amelyet már maga a faji környezet vont, ideális betetőzései a reális adottságoknak.”³⁸ Ehhez később a következő megszorítást fűzi: „Ha a művészetben van nemzeti, úgy magának a formának kell annak lennie, mert minden egyéb – kedély, temperamentum, életmód, éghajlat, környezet stb. – a művészethez tartozik ugyan, mint etnikai anyag, de maga még nem művészet.”³⁹ Az egyetemes és a nemzeti dialektikájából pedig arra következtet, hogy „Paradoxianak látszik, pedig nem az, hogy a két felsőfok, legegységesebb és legnemzetibb, nemcsak hogy nem zárja ki, hanem kölcsönösen föltételezi egymást ugyanazon népnél. [...] A görög művészet kicsiben és in intenso olyan, amilyen a világművészet nagyban, in extenso.” És ennek megállapítása után azonnal egy olyan kiegészítést csatol gondolatmenetéhez, amely, ha következetesen alkalmazzuk, rendkívül leszűkítheti az értékek lehetséges skáláját: „...[a görög művészet – P. G.] nemcsak szimbolikusan és ideálisan egyetemes, hanem történeti megvalósulásában, érvényében és hatásában is.”⁴⁰ Ezt a maximát ugyanis könnyű úgy érteni, hogy a görög művészet megvalósult példáiban kötelező erejű mintákat kell látnunk.

³⁸ FÜLEP (1923a), 19.

³⁹ Uo., 21.

⁴⁰ Uo., 24.

A fenti idézetekben fontos szó az *etnikai* és az *etnikum*. Ha a könyvet olvassuk, megfigyelhetjük, hogy Fülep etnikumon sok mindent értett, maga hivatkozik például a Taine-féle miliőhatásra, ahogy ez a *Magyar művészetben* szerepel: Taine „néppszichológiájára”,⁴¹ de megtalálható a szövegben a Zola által megfogalmazott változat, a kedélyvilág és a vérmérséklet művészetformáló erejének gondolata is. Minthogy Fülep ezeknek az ismérveknek a művészetben való érvényesítését a naturalizmus módszerének tartotta, azzal igyekezett meghaladni őket, hogy különösen ott, ahol a plasztikus tárgyi világ is a művészet része lehetett – tehát az építészetben és a szobrászatban –, fokozott fontosságot tulajdonított az etnikai anyag ama részének, amelyet szorosabb értelemben véve népművészetnek nevezünk. Nem is kellett messzire mennie, hogy erre rátaláljon, hiszen a népművészet különben is jelen volt és fontos szerepet játszott a korszak kultúrájában, mégpedig mint a szecesszió jellegzetes folklorizmusának anyaga.

⁴¹ Uo., 18.

Ennek fölmerülésével viszont ajánlatos azonnal tisztázni azt is, hogy az a szellemi és tárgyi emlékegy, amellyel a néprajztudomány foglalkozik, noha valóban

etnikai csoportokhoz köthető, nem köthető ugyanazon a szinten nemzetekhez is. Vagyis ha pontosak vagyunk, nem adhatunk elemzéseinknek olyan irányt, amelynek eredményeként szorosabban kapcsolódna egymáshoz etnikus és nemzeti. Tudjuk ugyanis, hogy az etnikai csoportok sokkal régebbi formák, és funkcionálisan is más-ként tagolódnak, mélyebb rétegekben szerveződnek, mint az a társadalmi egység, amelyet az újkori történelemben a nemzet fogalmával szoktunk jelölni. Hiábavaló kísérlet lenne tehát az egyes nemzeteket etnográfiai anyaguk alapján azonosítani vagy definiálni, hiszen a nemzeteknek nincsen erre alkalmas „saját” néprajzuk. Néprajzi anyaguk csak a nemzeteket alkotó etnikai népcsoportoknak lehet, és ezek – mint valami tarka szőnyeg – rendszerint laza szőttesként, egymást is átfedve rétegződnek a nemzetek alatt.

Akik jártak Fülep otthonában, tapasztalhatták, hogy az nem a 20. századi nagypolgárság ízlése szerint volt berendezve, hanem annak a reformnemzedéknek a kultúráját tükrözte, amely Magyarországon Bartók és Kodály zenei forradalmával együtt nőtt fel, és szinte áhítattal elegyítette a történeti stílusú bútorokat a népművészet ládáival, az úgynevezett szuszékokkal vagy szökrényekkel, a varrottas-hímzéses asztalterítőkkel, faldíszekkel vagy párnákkal, illetve a népi kerámia nagy gonddal összeválogatott tárgyaival. Fülep, miután Zengővárkonyból újra feljött Budapestre, és lezárult Eötvös-collegiumi korszaka is, a Széher úton, az egykori Dohnányi-villában talált otthonra, és nem zárható ki, hogy ott egy és más még Dohnányi hagyatékából öröklődött át hozzá. Biztosak lehetünk viszont abban, hogy zengővárkonyi otthonában még inkább ilyen „etnografikus ihletettségű” kép fogadott volna minket. Ha fennmaradt volna valamiképpen a korai, Logodi utcai Fülep-lakás, akkor azt talán mint kultúrtörténeti emléket költöztethetnénk át a Néprajzi vagy az Iparművészeti Múzeum valamelyik osztályára.

Fülep ritka hozzáértéssel tette magáévá a népdalgyűjtéssel kapcsolatos fontos különbségeket is, például a műdal és a népdal elválasztásának kritériumait – valóban értett ezekhez a kérdésekhez, és kiismerte magát a pentaton zene világában. Sőt maga is adatközlő volt, népdalokat énekelt a gyűjtők mikrofonjába.⁴² Tudjuk, hogy Baján előadásokat tartott a népzeneről. Ezeket részben maga illusztrálta azzal, hogy danolt is, miközben megmagyarázta, hogy énekelni csak a zsoltárokat lehet, a nótákat nem énekli, hanem danolja a nép, legalábbis a Dunántúlon. Olvasható, hogy a Vasárnapi Kör rendezvényein, a Szellemi Tudományok Szabadiskolájában, vagyis Fülep legmeghittebb társaságában, 1917-ben Bartók és Kodály is szerepelt egy-egy előadással,⁴³ egy másik alkalommal pedig Bartók zongorán eljátszotta barátainak *A fából faragott királyfit*. Fülep jó barátságban volt a Bartók-nemzedék kiemelkedő zenetudósával és muzsikusával, Szabolcsi Bencével,⁴⁴ és még a hatvanas évek elején is előfordult, hogy egyetemi előadásain népdalokkal lepte meg hallgatóit. Szép hangja volt, és az ilyen alkalmakra visszaemlékező írások tanúsága szerint valahányszor Fülep népdalokat énekelt, hallgatóságán mindig megilletődöttség vett erőt. Mert a danoló Fülepet nem lehetett sem előadóművésznek, sem műkedvelőnek nevezni. Inkább zavarba ejtő ritkaság volt. Egyrészt tanúja, sőt prominens szereplője annak a korszaknak, amelyben a magyar népzene felfedezését, illetve tisztelgetését és értő

⁴² Lásd erről SÁROSI (1985).

⁴³ VEZÉR (1980), 10.

⁴⁴ Részletesen írási erről ZÁDOR (1985).

feldolgozását nagy jelentőségű művelődéstörténeti eseményként élte meg egy maroknyi kisebbség. Másrészt azonban – és ez a fajta hatás különösen idők múltával erősödött fel – Fülep olyan benyomást keltett, mintha ő maga is anyaga, eleven tárgya lenne ennek az etnográfiai kincseket felfedező kisebb korszaknak.

Mintha ezt a kettősséget képviselte volna magasabb szinten, egész habitusában is. És talán a komponensek furcsa ötvöződése, vagyis hogy részben kommentálója volt, másrészt pedig mintha produktuma vagy tárgya lett volna a szecesszió idején lezajló ízlésváltozásnak, magyarázhatja, hogy miért definiálta a művészet lényegét is úgy, hogy az egyetemes és a nemzeti egységében különös fénytörésű szerepet biztosított az etnikusnak, és abban az etnografikusnak, a népművészetnek is. Ma már úgy érezhetjük, hogy nemcsak Bartók és Kodály hatásával magyarázható ez, hanem volt ebben a néprajz közelében megfogalmazott nemzetideában valami naivság is, ami inkább a szecesszió tágabb tartományaiból érkezett, és a nosztalgiák pontatlanságát viselte magán. Hiszen, akárcsak a népdalközlő parasztok, ő sem volt kész lényegi különbséget tenni magyar népművészeti kincs és magyar nemzet között. Persze – a népi adatközlőkhöz mérve – igen nagy különbséget jelenthetett az, hogy nem az iskolázatlanság mélyéről érkezve, hanem valahonnan a fellegekből alátekintve tévesztette el Fülep, hogy a kettő között igenis ott húzódik egy fontos határ. Kitűnik azonban érveléséből az is, hogy soha nem próbálta az etnikai anyagot valamiféle hamis korszerűség mezébe öltöztetni (ahogy azt később a nacionalista és rasszista mozgalmak tették), vagyis nem mitizálta vagy „aktualizálta” a népművészetet, nem tett erőszakot a népi kultúrán, hanem inkább fordított irányú volt a gondolkodásmódja: az újkori nemzetfogalmat próbálta archaizálni, mintegy az ókori társadalmak vagy az azokat megelőző állapotok természetes társadalmi szerkezetének, majdhogynem államformájának tekinteni – tudjuk, kedvenc fordulata volt az ókori görögség mint „nemzet”... Valahol az ösztönei mélyén úgy járt el, mintha csak az állam is népmesei anyag lett volna.

Menjünk egy lépéssel tovább. Fülep elfogadta, evidensnek találta, hogy a pentaton hangsor és a ráépülő zenei világ már alapvető nyelvi, grammatikai szinten is teljesen más dolog, mint az európai magaskultúrák zenéje, és pontosan tudta azt is, hogy a népdalokat danoló parasztnak nem lehet köze sem a szonáta formához, sem a hangszeres vagy szimfonikus műzene bármely más műfaji építményéhez. Ezt a megkülönböztetést azonban már nem tudta megismételni a vizuális kultúra és a képzőművészeti formák világában.

Erről árulkodik könyvének Lechnerről írt fejezete, amelyben, ha szó esik az építészet térszervező feladatairól, akkor az inkább csak negatív példák, az eklektizmus kapcsán történik. Lechner erényeit keresve Fülep, úgy tűnik, elsősorban arra támaszkodott, amiről maga Lechner Ödön szólt emlékirataiban:⁴⁵ nevezetesen, hogy bár elődei és kortársai lehetetlen feladatnak tartották, ő, Lechner, meg volt győződve arról, hogy igenis lehetséges a magyar stílus megteremtése az építészetben. „A népművészet adottságaiból kellett Lechnernek azt a lehetőséget megtalálnia – írja Fülep –, hogy [a népművészet – P.G.] primitív nyelvét miként fejlesztheti a monumentális stílus nyelvévé, ugyanakkor megoldva a modern épület problémáját [is – P. G.] [...]”⁴⁶

⁴⁵ LECHNER (1911).

⁴⁶ FÜLEP (1923a), 57.

Fülep azonban, ez lehet az érzésünk, mintha valóban megelégedett volna Lechner szavaival, és azzal, amit Lechner épületei előtt állva egyszerűen: látott. Noha nem használta az „ornamentika” szót (helyette a korszakban divatos „primitív” fordul elő Fülep szövegeiben, ami ugyanúgy jelenthetett archaikusat, mint ahogy vonatkozhatott a népi díszítőművészetre, de törzsi mágikus művészetre is), egyszerűen, noha Fülep nem beszélt ornamentikáról, mégis, legalábbis Lechner esetében, az épület felületét alakító formák látványára és az ott megjelenő ornamentals motívumokra hagyatkozva ítélkezett – és így közel jutott ahhoz, hogy egyenlőségjelet tegyen az ornamentika alkalmazása (más szóval: a népművészet szintjén hiteles kis formák világa) és a magas művészet formáinak szerkezeti és funkcionális megoldásai közé. Nem magyarázhatjuk ezt mással, mint csak azzal, hogy Fülep úgy érezte, az építészet feladatai is visszavezethetők egyfajta képzetes múltba, a legegyszerűbb módon tisztába, hitelesbe és harmonikusba, például a pástorfaragások közelébe. Talán meg volt győződve róla, hogy ezt a fajta tisztaságot a népművészet ihlető ereje vagy az etnikus anyagból való kiindulás ténye bizonyos mértékig önmagában garantálja. Továbbá hogy innen már csak egy lépésnyi távolság, hogy az etnikai elemekkel gazdagított nemzeti művészet az egyetemes közelébe jusson – hiszen körülbelül ezt ígérte a Fülep által hangoztatott korreláció logikája is.

Hasonló elképzelésekkel persze gyakran találkozhatunk az 1890-es és 1900-as évek művészeti reformmozgalmaiban szerte Európában (éppen az építészet terén némileg hasonló módszerekkel élt, ám sokkal radikálisabb utat járt be Gaudí is), hozzá kell azonban tennünk, hogy ezekből a kísérletekből csak ott lett jelentős művészet, ahol az etnográfiai anyag nem pusztán illusztrációként vagy applikációként szerepelt, hanem egy új formanyelv ábécéjének kidolgozásához adott segítséget. Ahol ez megtörtént, ott már nem is folklórként jelentkezett az eredmény, hanem *art nouveau*-ként, *liberty style*-ként vagy szecesszióként. Ahol pedig ez a nyelvi átalakulás túllepett az alkalmazott művészetek műfaji határain is, és mélyebb szervezőerővé vált, ott indulhatott meg az a fejlődés, amely csakhamar szétverte a görög-reneszánsz tradíciókat, szét a szecesszió érzékeny konstrukcióit is, hogy a kubizmus, az expresszionizmus vagy a szuprematizmus innovatív erejét biztosítsa. Ezen az úton járva a művészek gyakran nyúltak szélsőségesen radikális eszközökhöz, és ilyenkor nem a folklorizmus áhítata, hanem a blaszfémia érdekessége vagy a rombolás gesztusai domináltak. Bartóknak is megvolt az áhítattól messze kerülő expresszionista korszaka, gondoljunk csak *A csodálatos mandarinra*. 1970-ben, amikor Fülep elhívott magához a Széher útra, hogy megbeszélje velem a nyolcvanötödik születésnapjára írt dolgozatom problémáit, szóba hoztam Bartókot, mert kíváncsi voltam rá, hogy miként reagál, ha Bartók fejlődésének modelljével érvelek. De még mielőtt idáig jutottam volna, hirtelen elhallgatott, és csak némán nézett rám – a beszélgetést nem lehetett ebben az irányban folytatni. Nem a Körner Éva által említett „elborzadást” olvastam ki tekintetéből (noha e beszélgetés során többször is előfordult, hogy „elborzadt”, sőt kiabált), hanem inkább óvatos, de eltökélt megállást – eddig, és ne tovább!

Való igaz, hogy az ornamentika keretei között maradó modern festészet, más szavakkal: az a komponálásmód, amely az egészen kezdetleges formákra támaszkodik,

és az ornamentikának is inkább csak az ábécéjéből építkeznek – például Klee művésze –, csak a húszas évek folyamán érlelődött ki igazán. Egy ilyen irányú fejlődés megsejtését abszurd dolog lett volna elvárni a tízes évek Fülep Lajosától. Am később megjelent a színen Vajda Lajos és Korniss Dezső is, akiknek szentendrei motívumgyűjtő munkája sokban hasonlított ahhoz, ahogy Fülep tanult nótákat a parasztoktól a Dunántúlon. Nincs nyoma viszont annak, hogy Fülep foglalkozott volna e két művésszel, vagy akár csak ismerte volna munkásságukat.

A tengerpart homokjában fekvő kagyló

Eddig az elégia. És itt akár be is fejezhetném Fülep Lajosról szóló elmélkedéseimet, de ugyanúgy, ahogy Körner Éva helyet adott annak, hogy ne feledkezzen meg a tiszteletadás gesztusáról, engem is arra köteleznek az Öreggel kapcsolatos emlékeim, hogy megtaláljam azt a melegebb hangot, amellyel cikkem végén elbúcsúzhatom. Mi lenne a válaszom, ha valaki például azt kérdezné tőlem, hogy Fülep Lajosnak melyik tulajdonságát tartom a legjellemzőbbnek vagy irigylésre leginkább méltónak?

Azzal válaszolnék, hogy a hallását hoznám szóba – mert valóban kivételes, és egészen rendkívüli hallása volt. A szó köznapi értelmében is, ami a zenével kapcsolatos affinitásában nyilatkozott meg. De főként olyan értelemben, hogy – akárcsak a kisgyerekeknél – nála is megfigyelhettük, hogy nyitva maradt benne egy kapu, amelyen át a nyelvek szabadon közlekedhettek, és minden ellenállás vagy sűrűlódás nélkül szervülhettek. Fülep felnőtt korában is úgyszólván hetek alatt tanult meg egy-egy nyelvet (például megtanult dánul, hogy Kierkegaard-t eredetiben olvashassa, de ötvenéves kora után ugyanilyen könnyedséggel tanult meg Tolsztoj kedvéért oroszul is). Senki sem tudta volna pontosan megmondani, hogy hány nyelven olvasott, csak azt tudtuk róla, hogy mindig az eredeti szövegeket kereste, és elvből nem nyúlt soha fordításokhoz. Biztos, hogy héberül, görögül, latinul, a modern nyelvek közül pedig franciául, olaszul, németül és angolul jól tudott – s ezek közül egyik-másik nyelvet anyanyelvi szinten beszélt.

Ez a ritka érzékenysége nem csak a hallására vonatkozott, hanem bizonyos mértékig a látására is. Ha van abszolút hallás, akkor megkockáztatnám, hogy Fülep esetében – különösen fiatalkorában, húszéves kora körül – a kulturális értelemben vett abszolút látás képességéről beszélhetünk. Ahogyan huszonegy éves korában Párizsba érkezve teljesen tapasztalatlanul, előzetes élmények vagy instrukciók nélkül képes volt arra, hogy a francia képzőművészet rengetegében eligazodjon, és ahogy aztán Cézanne képeit látta – ahogy a *valeur*ök mögé tekintve az aix-i mester emberi habitusát és mesterségbeli fogásait is úgy olvasta, mintha ezek az ismeretek a képekre vetített szövegek lettek volna, és az sem jelentett számára semmiféle nehézséget, hogy Cézanne innovációit, az évszázados távlatokhoz mért jelentőségét is hasonló könnyedséggel fejtsse ki a festmények lazúros rétegeiből. Nos, Fülep eme képességeinek láttán tulajdonképpen ki kellene fakadnunk, hogy ilyen tehetségesnek lenni megengedhetetlen – egyszerűen: nem *fair!* Mintha Fülep mutáns lett volna, biológiai értelemben vett anomália. Tudjuk, hogy az emlőállatok közül igen sok rendel-

kezik abszolút hallással, és az is bizonyított, hogy az emberi újszülöttek is mind így jönnek a világra. Néhány esettől eltekintve azonban már életünk első hónapjaiban elveszítjük ezt a képességünket, mert az evolúció úgy intézte a dolgot, hogy ne legyen szükségünk abszolút hallásra. Csak a színlátás képessége marad meg nálunk, embereknél egész életünkre szólóan abszolút módon – ami azt jelenti, hogy a vörös szín mellé például nem kell odatennünk a kéket vagy a sárgát is, hogy felismerhessük, milyen színeket látunk (és ez nem magától értetődő – az emlősállatok nagyobb része ugyanúgy színtévesztő, mint ahogy mi, emberek, hangtévesztők vagyunk).

Mintha Fülepnél sok minden fordítva történt volna, mert felnőttként is megmaradt a nyelveket befogadó rendkívüli képessége, a látása azonban – talán mert fiatal korában ez az adottsága olyan kivételesen mélyre hatoló és intenzív volt –, úgy tűnik, már nagyon korán, huszonnégy éves kora körül olyan mintákkal telt meg, amelyek később kitörölhetetlennek bizonyultak – mondhatni, ezek a minták és formák megtöltötték őt, bezárult az optikai kapu, nem fogadott be többé újabb információkat. Igaz, félelmetesen jó szemmel tudott olvasni később is az olyan vizuális anyagban, amihez fiatal korából preferenciája volt. De ha ilyen megfelelés nem mutatkozott, akkor valahol a személyisége mélyén megszólalt egy vészcsengő, és ilyenkor szinte neurotikus félelemmel fordult félre. Mintha éppen felfokozott szenzibilitása tette volna őt rendkívül sebezhetővé.

De nem mindig történt így. Két esetről is tudok, amikor Fülep kinyílt, valami ellenállhatatlan erő bámulatra és rajongásra készítette – igaz, ezek közül csak az első volt művészeti természetű. Valamikor az ötvenes évek végén került forgalomba a Skira nagy alakú albumai között az a testes kötet, amely a franko-kantábriai őskőkori művészetet, köztük a Lascaux-barlang sziklafestményeit tartalmazta. Ez a munka különben is egyike volt az első olyan kiadványoknak, amelyek már a tökéletességig fejlesztett színes reprodukciótechnikával éltek. Olyan előrelépés volt ez a képzőművészet közvetítése terén, mint a zeneélvezetben a „hosszan játszó”, nagy alakú lemezek bevezetése. Fülep nekünk, legfiatalabb hallgatóinak is elragadtatással mesélt a könyvről, és elmondta, mennyire hálás a sorsnak, hogy még megélhette ezt az ajándékot. Mert amit különben is szeretett, vagyis ami ősi, tiszta, primitív és tökéletes volt, az valóban felülmúlhatatlan koncentrációban áradt e kötet lapjairól. Kissé ahhoz hasonlított Fülep lelkesedése, ahogyan Csontváry ragadta meg őt a negyvenes évek végén. Fenntartás nélküli tisztelettel közeledett tehát az őskori művekhez, és egy időre legszívesebben lesöpört volna minden mást az asztalról.

Másik nagy élményét nehéz lenne csak úgy kitalálni. A hatvanas években Magyarországon is vetíteni kezdték a francia Jacques Cousteau-nak és könnyűbúvár *Mannschaft*-jának a korallzátonyok élővilágáról forgatott színes filmfelvételeit – készült ezekből akkor egy másfél órás filmösszeállítás, amelyet átvettek a mozik. Színes televízió még nem volt, mi több, a legtöbb játékfilm is fekete-fehér tónusú volt, és akkoriban híre-hamva sem lehetett a tömegturizmus ama formájának, melynek elengedhetetlen tartozéka a merülőfelszerelés. Nem túlzás tehát azt mondani, hogy ezek a felvételek a reveláció erejével hatottak – segítségükkel egy, az emberiség előtt addig elzárt világ nyílt meg. Fülep szinte könnybe lábadt szemmel számolt be arról,

hogy ilyen szépet még soha életében nem látott. Könnyű volt megérteni őt, hiszen a tenger alatti felvételekből mindmáig szinte mágikus erő árad. Nem sikerült elkoptatni hatásukat, ehhez az azóta készült sok millió méternyi felvétel sem volt elég. Fülel úgy érezhette, hogy az a természet került közelebb hozzánk, amelyik addig csak Cézanne képein volt látható – mindaz, ami a festmények színes párába vont szenzációjaként hatott, vagy ami a képeken visszaadott dologi viszonyok érzékenységéhez, egymásrautaltságukat is éreztető, tektonikus plaszticitásukhoz tartozott, az most megelevenedett, élni, mozogni kezdett. Egy csoda!

Kiszámítottam: összesen körülbelül ötven-hatvan órát lehettem együtt Fülel-pel. Többnyire az egyetemen tartott előadásai adtak erre alkalmat, két esetben azonban a lakásán fogadtam – egyszer vizsgáztatott, egy másik alkalommal pedig a cikkemet korrigálta, vagyis szemrehányt, számonkért és vitatkozott. Nagyon sok mindenről lehetett szó ebben az ötven-hatvan órában, de az egészből számomra mégis csak egyetlen dolog rögzült nagyon mélyen, és maradt meg úgy, mintha belém vésődött reflex vagy kitörölhetetlen kód lett volna. És biztos, hogy éppen erről nem esett szó egyébként soha. Mi volt ez a dolog? Valahányszor tenger alatti felvételeket látok, valahol ott érzem magam mögött Fülel alakját is, horgasan, majdnem gólyalábakon állva, ahogy egy tengeri kagylót tart a kezében, és fölém hajol. Ha pedig Fülel neve merül fel beszélgetés közben, akkor ugyanez a kagyló jelenik meg előttem önmagában, mint egy felfüggesztett orsó. Arról a kagyló- vagy csigafajtáról van szó, amelyet – hogy halljuk a tenger zúgását – a fülünkhöz szoktunk tartani.

Nem tudok számot adni róla, hogy miért éppen ez a kagyló jelenti számomra Fülelpet, csak annyi biztos, hogy köze lehet Cousteau kapitány filmjeihez is. Mindenesetre már többször is bebizonyosodott, hogy a jelkép szerencsés választás volt. Ilyen eset volt az, amikor Marosi Ernő elmesélte, hogy az Öreg milyen rettenetes könyvmoly volt, hiszen százával sorakoznak az MTA könyvtárában azok a kötetek, amelyeket egyedül Fülel kérésére hozatott meg külföldről az Akadémia. Fülel azzal töltötte idejét, hogy sorra el is olvasta a megrendelt munkákat. Nos, ezt hallva arra gondoltam, hogy – lám, megint a kagyló! Amiben ott van az egész tenger is, de nem egyszerűen légnemű állapotba átkomponálva, és még csak nem is úgy, mint valami hallucináció. Hanem – Fülel kifejezésével élve – mint „a priori” öblösség, dorombolni tudó ősfoma. Ami képes rá, hogy a semmi üregébe is a mindenség moráját varázsolja oda.

Tudtam, hogy Marosi igazat mondott a tengernyi könyvvel kapcsolatban. Amikor ugyanis Fülelnél vizsgáztam, megkérdezte, hogy olvastam-e Haftmannt. Vaskos, kétkötetes munka volt ez, az ötvenes évek második felében jelent meg az akkori Nyugat-Németországban, a modern művészetről szólt, főleg az absztrakt irányzatokról. Fülel kérdésére rábólintottam, noha csak annyi volt igaz, hogy lapozgattam a könyvben. Ő viszont azonnal rátért a tartalmára, és abból vizsgáztatott. Később elgondolkodtam azon, hogy hány absztrakt művészetről szóló kötetet kellett Fülelnek megrendelnie és kiolvasnia ahhoz, hogy kielégítően nagy legyen a repertoárja, és ez a mutatója sikerülhessen. Mert előfordulhatott volna, hogy nem ismerem Haftmannt, hiszen nem volt tananyag. És csak az ötödik vagy a hatodik megkérdezett

munkánál jön be az, hogy alkalmasnak bizonyul a szóba hozott kötet arra, hogy megizzassza vele Perneczkyt. Lehet, hogy Fülep sokkal alaposabban készült erre a vizsgára, mint jómagam.

Fülep Széher úti lakása mögött abban az időben még nem épült be a kertek mögött megnyíló rét, gyakran sétált ott az Öreg néhány kedvesebb tanítványával. Mikor meghalt, híre ment, hogy már régen készen állt a rendelkezésével, hogy ne temessék el, hanem a kert bokrai között zöldellő gyeplő legyen az a hely, ahol szétszórják a hamvait. Azonnal tudtam, hogy van ebben egy picinyke kompromisszum is, mert biztos voltam benne, hogy Fülep tulajdonképpen tengerre gondolt, és jobban örült volna, ha a kertje mögött ott húzódott volna a homokos part, mögötte a hullámozó víztükrrel. Persze láttam a kagylót is, ahogy a strand homokjában fekszik, félig eltemetve.

Nem lett volna illő dolog felemleni, vagy akár csak egy ujjal is hozzányúlni. Hogy még mindig morajlott-e benne a tenger, azt sem tudtam meg soha.

BIBLIOGRÁFIA

- BALÁZS (1980) – Naplók és feljegyzések Balázs Béla naplójegyzeteiből (1915–1922), in KARÁDI–VEZÉR (1980), 71–101.
- FÜLEP (1908) – FÜLEP Lajos: Új művészi stílus, *Új Szemle*, 1908. március 1., március 15., április 1.
- FÜLEP (1918) – FÜLEP Lajos: Tihanyi Lajos. Az arckép festőjéről, *Nyugat*, XI(1918), november 1–16., 13–24. sz., 692–696, újraközölve in FÜLEP (1976), 247–254.
- FÜLEP (1923a) – FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*, Budapest, Athenaeum, 1923.
- FÜLEP (1923b) – FÜLEP Lajos: Műkedvelők bővedje, *Ars Una*, 1923/12, 121–123.
- FÜLEP (1923c) – FÜLEP Lajos: Művészet és világnézet, *Ars Una*, I(1923), 1–3. sz., újraközölve in FÜLEP (1971), 219–266, és FÜLEP (1976), 260–309.
- FÜLEP (1963) – FÜLEP Lajos: Csontváryról hangszalagon, *Kortárs*, VII(1963), 11. sz., 1708–1714, újraközölve in FÜLEP (1976), 617–631.
- FÜLEP (1971) – FÜLEP Lajos: *Magyar művészet. Művészet és világnézet*, Budapest, Corvina, 1971.
- FÜLEP (1974) – FÜLEP Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikk, tanulmányok 1904–1919*, I–II, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1974.
- FÜLEP (1976) – FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet. Cikk, tanulmányok 1920–1970*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1976.
- Fülep Lajos emlékkönyv (1985) – *Fülep Lajos emlékkönyv. Cikk, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1985.
- FÜLEP (1990) – FÜLEP Lajos *Levelezése, I: 1904–1919*, szerk. F. CSANAK Dóra, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1990.
- GRANASZTÓI (1985) – GRANASZTÓI Pál, Alakok, álmok, újraközölve in *Fülep Lajos emlékkönyv* (1985), 168–179 (eredeti megjelenés in GRANASZTÓI: *Alakok, álmok*, Budapest, Szépirodalmi, 1974).
- HAJDU (1999) – Rétegződés. Hajdu István beszélgetése Körner Évával, *Balkon*, 1999, 3–4. sz., 11–19.
- KARÁDI–VEZÉR (1980) – *A Vasárnapi Kör. Dokumentumok*, szerk. KARÁDI Éva–VEZÉR Erzsébet, Budapest, Gondolat, 1980.
- KERNSTOK (1910) – KERNSTOK Károly: Kutató művészet. Kernstok Károlynak – a Könyves Kálmán kiállítás alkalmából – a Galilei körben f. hó 9-én tartott felolvasása, *Nyugat*, III(1910), 1–12. sz., 95–99, újraközölve in PERNECZKY (1967), 106–110.
- LECHNER (1911) – LECHNER Ödön: Önéletrajzi vázlat, *A Ház*, IV(1911), 343–356.

- LUKÁCS (1910) – LUKÁCS György: Az utak elváltak, *Nyugat*, III(1910), 1–12. sz., 190–193, újraközölve in PERNECZKY (1967), 110–114.
- MIKLÓS (1972) – MIKLÓS Pál: Fülep Lajos: Magyar művészet, *Kritika*, I(1972), 3. sz., 18–19, újraközölve in *Fülep Lajos emlékkönyv* (1985), 121–125.
- MOLNOS (2005) – MOLNOS Péter: Essünk neki Munkácsynak!, *Enigma*, XII(2005), 43–44. sz., 67–100.
- PERNECZKY (1967) – *Kortársak szemével*, szerk. PERNECZKY Géza, Budapest, Corvina, 1967.
- PERNECZKY (1970) – PERNECZKY Géza: Egy magyar művészetfilozófus. Vázlat a nyolcvanöt esztendő Füleper Lajosról, *Magyar Filozófiai Szemle*, XIV(1970), 3–4. sz., 621–655, újraközölve in *Fülep Lajos emlékkönyv* (1985), 79–115.
- PERNECZKY (1995) – PERNECZKY Géza: Kis magyar epilógus. Fülep Lajos és a Magyar művészet, *Holmi*, VII(1995), 1. sz., 18–32.
- SÁROSI (1985) – SÁROSI Bálint: Fülep Lajos, a népzenei adatközlő, in *Fülep Lajos emlékkönyv* (1985), 206–208.
- TÓKEI (1974) – TÓKEI Ferenc: Fülep Lajos különös élete, in FÜLEP (1974), I, 5–17, újraközölve in *Fülep Lajos emlékkönyv* (1985), 152–159.
- VEZÉR (1980) – VEZÉR Erzsébet: A Vasárnapi Kör története, in KARÁDI–VEZÉR (1980), 7–23.
- ZÁDOR (1985) – ZÁDOR Anna: Emlékeim Fülep Lajosról, in *Fülep Lajos emlékkönyv* (1985), 322–341.

Gosztonyi Ferenc

A szimbolista Fülep (III.)

Fülep Lajos Monte Cassinóban¹

A mindössze huszonegy éves Fülep Lajos 1906-ban, Párizsban a Salon d'Automne (Őszi Szalon) termeiben a magyar művészettörténet-írás egyik kivételes, ha nem éppen „a” kegyelmi pillanatában egyszerre két, elemien megrázó, *egzisztenciális* ta-

pasztalattal: Cézanne-nal és Gauguinnel szembesült. „Soha még emberek úgy a lelkükre nem vették a művészetet, mint ők” – írta róluk és Van Goghról, de igaz ez őrá is.² Párizsból hazaküldött cikkeiben mindkettőjüket szimbolista módon: „primitivként” értelmezte. (Ez nyilván inkább Cézanne tekintetében igazán beszédes.³) Közös cikket is ilyen szellemben írt róluk 1907-ben: Cézanne és Gauguin. Ebben azt állította, hogy „bátran be lehetne tenni

őket [a Louvre-ba] a primitívek termébe”.⁴ 1906–1907-ben, a „Cézanne–Gauguin”-rangadó tehát még erős döntetlent ígért, sőt enyhe Gauguin-főlény volt érezhető. Ez azonban nem maradt így sokáig.

A Marosi Ernő hetvenedik születésnapjára megjelent Legyen Ön is szimbolista!, avagy „Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin” című *Enigma*-tanulmányban a következőket ígértem: „Arra azonban már csak a *Mai vallásos művészet (Montecassinói följegyzések)* című 1913-as Fülep-esszéről tervezett, következő tanulmányban próbálok meg válaszolni, hogy miért tűnt el Gauguin (körülbelül éppen 1913 körül), szinte nyomtalanul a Fülep-szövegekből, átadva (hült) helyét az ezt követően már kizárólagos jogokat birtokló »Cézanne«-nak.”⁵ Erről: a *Mai val-*



8. Fülep Lajos ifjúkori képe Firenzéből 1907-ben

lásos művészet (Montecassinói följegyzések) című szövegről,⁶ Gauguin „hült helyéről”, és néhány lehetséges okról szól a mai előadás.

A szerző PhD, egyetemi adjunktus
(ELTE Művészettörténeti Intézet).
E-mail címe: gosztonyi.ferenc@gmail.com

The author is an assistant professor at the Institute
of Art History of Eötvös Loránd University.
Email address: gosztonyi.ferenc@gmail.com

¹ Az itt közölt tanulmány az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetében 2010. november 24-én elhangzott (Fülep Lajos-terem avató) előadás szerkesztett változata. A szöveg előnyelvi jellegén alig változtattam.

² FÜLEP (1907), 355. Fülep írásairól legutóbb, „programszerűen”, további irodalommal: MAROSI (2010).

³ GOSZTONYI (2009a). A szimbolista Cézanne-recepcióhoz: SHIFF (1986), 125–140.

⁴ FÜLEP (1907), 359.

⁵ GOSZTONYI (2009b), 32.

⁶ FÜLEP (1913).

1913 kora nyarán a Monte Cassinó-i utazás és a Mai vallásos művészet című esszé megírásának apropóját a beuroni bencés művészek: a Beuroner Kunstschule által díszített Monte Cassinó-i kriptá felszentelése adta.⁷

A beuroni esztétika és stílus kidolgozója – egyben az iskola vezetője – a festő és szobrász Peter (Pater Desiderius) Lenz (1832–1928) volt.⁸ 1878-ban csatlakozott a beuroni szerzetesekhez. Lenz – a kortárs egyházművészetben abszolút atipikus módon – elkötelezettje és *felhasználója* volt az egyiptomi, illetve az archaikus görög



9. Illusztráció Fülep Mai vallásos művészet című cikkéhez

művészetnek, illetve, sőt leginkább: a különböző „szent” aránytanoknak. A beuroni szerzetes művészek művészeti elveit összefoglaló (és nem utolsósorban: szabályozó) írásait *Zur Ästhetik der Beuroner Schule* címmel 1898-ban könyvben is kiadta.⁹ A műben nem csupán a geometrikus formák elméletét igyekezett megmagyarázni, hanem Egyiptom és minden későbbi vallásos művészet összefüggéseit is kifejtette: „Vissza kell mennünk messzire [...], hogy megtaláljuk a művészet – különösen a vallásos művészet – lelkét alkotó elemet: a tipikust, azaz az egyszerűségében nagyot, a megfontoltan és harmonikusan kimértet és megépítettet. Megtaláljuk minden művészet kezdetén: Egyiptomban. Ez alkotja a klasszikus alapját.”¹⁰ (Az 1913-as esszéből kiderül, hogy Fülep behatóan ismerte a beuroni esztétikai tanokat.¹¹)

A beuroni bencések több hullámban és időpontban tartózkodtak Monte Cassinóban.¹² Először 1876-ban kaptak megbízást a régi kolostorépület Torrettájának díszítésére, amelyen még 1885 és 1893 között is dolgoztak. 1899-ben újabb, ezút-

⁷ Beuronról, további irodalommal: KEHRBAUM (2006), Davenport (2009). Egy – itt ki nem fejthető fontos-ságú – korai magyar publikáció: GEREVICH (1929). Újabb Sinkó Katalin a magyar modernizmus szempontjából többször is felhívta a figyelmet a beuroniak egyházművészetére: SINKÓ (1996), SINKÓ (2005).

⁸ Lenzről, további irodalommal: DAVENPORT (2009).

⁹ LENZ (1898).

¹⁰ Idézi DAVENPORT (2009), 35.

¹¹ Sőt Fodor András 1951. augusztus 7-i naplőbejegyzése ennél többről is tudósít: „[Fülep] a kertben sétálgat, hátra tett kézzel, ahogy befordulunk. Mosolyogva nyújt kezét a Lakatos Illés néven bemutatkozó bencésnek. Nyomban társalogni kezd vele. Barátom [...] álmélkodva látja, Fülep egyházi dolgokban is milyen tájékozott, s milyen szoros kapcsolatai voltak éppen a Benedekrendiekkel. Ismerte a híres Lenz pátert, ott volt Monte Cassinóban, Szent Benedek sírjának újrászente-lésén. Bent is étkezett a barátokkal, részt vett esti processziójukon, jó kálomistaként vitte a gyertyát, amit a kezébe nyomtak. Elrévülve beszél Monte Cassinóról, Bramante árkád-jairól, a kereszttyén akropoliszról, ahol az ég és a föld közt lebegő kerengőn éjfélig vitatkozott a barátokkal, a nagy búcsúról, amelyen Itália egészen ismeretlen nációival találkozott.” FODOR (1986), I, 118.

¹² Monte Cassinóról és a beuroniakról, további irodalommal: ZAHLTEN (2009).

tal a kripta dekorálására szóló megbízást kaptak. A munkával 1910 őszére elkészültek, de a kripta felszentelésére csak 1913. május 4–8. között került sor. Fülep június elején érkezett Monte Cassinóba, hogy tanúja legyen „az újonnan díszített kripta beszentelése zárőnnepélyének”.¹³ Régóta készült az útra: „Az autó se elég gyors akkor, mikor olyan cél felé robot az ember, melyről évek óta álmodik, s épít magának fantasztikumokat.”¹⁴

¹³ FÜLEP (1913), 171.

¹⁴ Uo., 169.



10–11. Illusztrációk Fülep Mai vallásos művészet című cikkéhez

Ezúttal nincs mód Fülep 1913-as gondolatmenetét lépésről lépésre végigkövetni; csak a Monte Cassino-esszével összefüggő, szigorúan művészettörténeti kérdéseket elemzem – és azokat is csak *A szimbolista Fülep* probléma szempontjából.

A Mai vallásos művészet eddigi értelmezői általában beérték azzal az egyébként helyes megállapítással (és ezzel már a film elején elárulom, hogy ki a gyilkos), hogy Fülep rendszerében a geometrizáló Beurer Kunstschule teljesítménye (szó szerint) könnyűnek találtatott a szöveg zárlatában pozitív ellenpéldaként megidézett „masszív” Cézanne-hoz képest. Ugyanakkor feltűnő, hogy Fülep – a beuroniakat érintő negatív végkövetkeztetése ellenére – valamiért annyira érdeklődött irántuk, hogy egy, csak négy részben közölhető, tucatnyi reprodukcióval kísért, *monstre* tanulmányt szentelt művészetüknek.¹⁵ Miközben ezzel nagyjából egy időben (a negyedik rész megjelenése után fél évvel, 1914 áprilisában), a tőle az aktuális olaszországi művészeti áramlatokról cikket kérő Szablya János KÉVE-szerkesztőnek a futuristákról csak annyi mondanivalója volt, hogy „A futuristákról, remélem, nem óhajtja véleményem olvasni”.¹⁶

A beuroniakról viszont nem így, foghegyről odavetve nyilatkozott. Az, hogy a szerzetes művészek valamiért nagyon is foglalkoztatták, tagadhatatlan, sőt az

¹⁵ FÜLEP (1913) eredeti megjelenése: *Élet*, V(1913), 39–42. sz., 1245–1250, 1276–1281, 1307–1312, 1344–1350. Fülep saját példánya a hagyatékban: MTAKK, Ms 4558/3–6. Jelen tanulmány illusztrációi is – részben – Fülep cikkéből származnak.

¹⁶ FÜLEP (1914), 193.

1913-as nagyesszét olvasva érezhető, hogy Fülep számára a Mai vallásos művészet megírásának komoly tétje volt. Érdeklődésének természetére és lehetséges okaira, illetve az esszé záró Beuron–Cézanne-oppozíció és a hozzá tartozó levezetés értelmére azonban még senki sem kérdezett, illetve csodálkozott rá. Pedig egy ilyen rákérdés talán azért is megéri, megérheti a fáradságot, mert a Mai vallásos művészet Fülep itáliai tartózkodásának egyik csúcsteljesítménye, amelyben – előkészítve a *Magyar művészet* (1916–1918/1923)¹⁷ fejtegetéseit – az őt ért párizsi és olaszországi hatások *szimbolista* (a primitivizmustól a [neo]klasszicizmusig ívelő) szintézisét adta. De lássuk az eseményeket sorjában.

¹⁷ FÜLEP (1923).

Fülep 1906. ősz végén tért haza Párizsból, és szinte pontosan egy évvel később újabb útra: Olaszországba indult. 1907. szeptember 15-én érkezett állami ösztöndíjjal Firenzébe, és csak 1914 júniusában, hét év elteltével tért haza végleg Magyarországra.¹⁸ Tudható, hogy 1907-ben vágyai elsősorban nem az Arno partjára, hanem (vissza)

¹⁸ Vö. JURECSKÓ (1989).

Párizsba vonzották. Tervei szerint Olaszországból rövidesen újra a francia fővárosba utazott, illetve költözött volna. Erről azonban – itt ki nem fejthető okokból –, egy rövid, 1909-es franciaországi utat leszámítva, saját akaratából, végül és végleg lemondott. (Utolsó, 1909-es párizsi időzéséről írta, nem sokkal Firenzébe való visszaérkezése után: „Párizsban ezúttal harmadszor voltam. [...] most jó időre elég volt.”¹⁹) Első jelentős, nagyobb terjedelmű olaszországi publikációja, az Új művészi stílus, 1908-ban jelent meg.²⁰ A több részben közölt szöveg előtanulmány – ha nem éppen az első elkészült fejezet – az évekig tervezett, időnként már



12. Fülep Lajos íróasztalánál Firenzében 1913-ban

konkrét megjelenési dátumhoz is kötött, de végül meg nem valósult, az individualizmus problémáját a művészetben és a filozófiában vizsgáló monográfiához. A könyv megírása Fülep olaszországi programjának – a tervbe vett Assisi Szent Ferenc-, Dante- és Giotto-fejezetekkel – végül csak részben teljesített fő feladata, és élete talán első, be nem végzett erőpróbája volt.

Az Új művészi stílus (posztumusz) főszereplője: az 1903-ban elhunyt Gauguin (és nem Cézanne). Fülep még 1906-ban Párizsban írta: „Kiindulás Cézanne, megérke-

¹⁹ FÜLEP (1990), 139 (MTAKK, Ms 4592/7, 2).

²⁰ FÜLEP (1908).

²¹ FÜLEP (1906b), 325.

²² FÜLEP (1908), 382.

²³ Uo., 383. Kiemelés tőlem.

²⁴ FÜLEP (1923), 154–189.



13. Fülep Lajos Strianóban 1908-ban

zés Gauguin", majd hozzátette: „De nem befejezés!”²¹ Ezt fejlesztette tovább az igen beszédes, 1908-as distinkcióban: „A tegnap és a ma egymáshoz való helyzete abból a viszonyból világosodik meg, melyben egy Rodinhez áll egy Maillol, egy Meunier-hez egy Minne, Cézanne-hoz Gauguin.”²² Vagyis: az új művészi stílus esetleges, jövőbeni kibontakozása szempontjából Cézanne

csak a „tegnap”, a „ma”: Gauguin. Sőt: Gauguin az, „akin keresztül új és széles út nyílt a jövő felé!”²³ A „jövő felé” – ismerős szókapcsolat, csak a személy nem ugyanaz. Talán fel-emlegetnem is felesleges: a könyv alakban csak 1923-ban megjelent *Magyar művészet* legtöbb fejtörésre okot adó, záró Cézanne-fejezete kapta jó pár évvel később ezt a címet: A jövő felé.²⁴ A szókapcsolat maradt, de mi történt Gauguinnal? Talán erre a kérdésre – és Fülep Beuroner Kunstschule iránti érdeklődésének okaira – is hipotetikus válaszok nyerhetők a Mai vallásos művészetből.

Fülep ugyanis – véleményem szerint, és ezt próbálom a továbbiakban több oldalról is bizonyítani – egy újabb, még hozzá ugyanabba az irányba mutató, szimbolista *tapasztalatot*, illetve, ahogy majd látni fogjuk, még inkább: *bizonyosságot* keresni ment Monte Cassinóba. Annak folytatására – vagy épp bevégezésére? – várt, amit 1906-ban Párizsban hagyott, de ami azután is folyamatosan foglalkoztatta. Mai előadásom főszereplői – bármilyen meglepően hangzik is ez, miközben a vetítő épp németországi bencéseket mutat

egy archív fotón Monte Cassinóban²⁵ – ugyanazok, akik *A szimbolista Fülep* című sorozat első két részében: a Nabik, illetve amivé 1913 körülre lettek. Az abszolút origó továbbra is Maurice Denis. De hol az összefüggés?

Pont-Aven, a Nabik és Beuron összefüggéséről Fülep a legegyszerűbben Julius Meier-Graefe 1904-es, háromkötetes *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunstjából* értesülhetett.²⁶ A könyv számára fontosabb részeit, a hagyatékában fennmaradt jegyzetek tanúsága szerint, kimásolta.²⁷ Meier-Graefe az első kötet Die Komposition című részében, a Gauguin und sein Kreis című fejezet Die Schule von Pont-Aven című alfejezetében, az utolsó oldalakon számba vette, hogy mi történt az iskola tagjaival (a gondolatmenetben említett utolsó név „der Ungar Rippl Ronai”-é).²⁸ Gauguin Tahitibe költözésének említése után írta: „Verkade is elhagyta az országot. Eljött hozzánk Németországba.”²⁹ Németországba, konkrétan: Beuronba. De ki volt Jan Verkade? Ő volt, termete miatt, a „Nabi obéliscal”; valamint, és ez a fonto-

²⁵ Az előadáson ekkor vetített fotó 1878-ból: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beuron_Maler_in_Monte_Cassino_1878.jpg (utolsó letöltés: 2011. május 27.).

²⁶ MEIER-GRAEFE (1904).

²⁷ MTAKK, Ms 4577/4, vö. GOSZTONYI (2009b), 34, 11. és 14. jegyzet.

²⁸ MEIER-GRAEFE (1904), I, 384–391, 391 (Rippl-Rónai).

²⁹ Uo., I, 389.

sabb, az összekötő kapocs: a közvetítő a Nabik és Beuron között. A holland fiatalember 1891-ben került kapcsolatba Párizsban Gauguin körével. 1892-ben Bretagne-ban katolizált. Meier-Graefe szerint egy véletlen folytán szerzett tudomást a beuroni szerzetesi iskola létezéséről, és 1893-ban csatlakozott hozzájuk. Meier-Graefe szövege Beuron tekintetében meglehetősen informatív, a szerző a Kunstschule első említésekor hosszú lábjegyzetben ismertette történetüket és céljaikat, illetve egyebek mellett azt is közölte, hogy Verkade mostanában (a könyv 1904-ben jelent meg) Pater Desiderius Lenzcel Monte Cassinóban dolgozik. Majd hozzátette, hogy a szerzetessé lett Verkadét egykori (Nabi) társai, Maurice Denis és Paul Sérusier időről időre meglátogatják.³⁰

³⁰ Az eddigiek: uo., I, 389–390.

De a Nabik és a Beuroner Kunstschule kapcsolatáról Fülep Meier-Graefénél autentikusabb és inspiratívabb forrásból – áttételesen maguktól az érintettektől – is értesülhetett.

Paul Sérusier 1896 tavaszán ismerkedett meg a beuroniak művészetével és Desiderius Lenz esztétikájával, amikor húsvétkor a rendtársaival éppen ott dolgozó Verkade meghívására Prágába utazott. Az utazás és az első kézből megismert beuroni művészeti elvek nagy hatást gyakoroltak rá. Párizsba visszatérve valószínű kampányba kezdett Nabi barátai között – akár-



14. Maurice Denis: P. Desiderius Lenz (jobbra), Jan/Willibrord Verkade (középen) és P. Adalbert Gresnicht (balra)

csak 1888-ban a gauguini tanokért – a Beuroner Kunstschule érdekében. Vuillard, Bonnard és Roussel cseppet sem lelkesedtek Sérusier új felfedezése iránt, míg Ranson és Denis udvarias távolságtartással a tan további részletei után érdeklődtek. A legjobb esetben is csak langyosnak nevezhető fogadtatás azonban nem vette el Sérusier kedvét. 1927-ben bekövetkezett haláláig elkötelezettje és propagálója maradt Lenz arány- és művészettanának. 1898-ban Beuronba is elutazott; ekkor hozta magával Németországból Lenz – a bevezetőben már említett – *Zur Ästhetik der Beuroner Schule* című művét, melyet franciára fordított és kézírásos másolatokban barátai között terjesztett. 1903-ban Maurice Denis is vele tartott Beuronba, de Denis-t a művek – amelyeket továbbra is túl geometrikusnak, színeikben tompának és a monumentális feladatokhoz túl részletezőnek talált – a helyszínen sem győzték meg. Denis 1903–1904 telét Rómában kívánta tölteni, Sérusier csatlakozott hozzá, hogy Monte Cassinóban – ahová Verkade 1903. augusztus 27-én a kripta munkálatai

miatt érkezett – újra találkozhasson a holland ex-Nabival. Úgy tervezték, hogy hármasban töltik a húsvétot Monte Cassinóban. Az ötlet a nosztalgiára hajló Sérusierben az egykori Nabi-összejöveleteket idézte fel. Sérusier ekkor véglegesítette Nápolyban – Verkadéval és Desiderius Lenzcel konzultálva – a *Zur Ästhetik der Beurer Schuléből* készített fordítását. A *L'esthétique de Beuron* előbb 1904-ben, részletekben a *L'Occident* című folyóiratban, majd 1905-ben, Maurice Denis előszavával – és beuroni, valamint Monte Cassinó-i művek reprodukcióival – könyv alakban is megjelent.³¹

Denis az előszóban mint nagy, de Franciaországban még kevésbé ismert egyházművészeti iskolát mutatta be a beuronit.³² Műveik mélyen vallásos, ugyanakkor monumentális karakterét hangsúlyozta. Ellenben nem minden tartózkodás nélkül ismertette Lenz vonzalmát a katolikus liturgia szolgálatába állított aránytörvények misztériuma, illetve az egyiptomiak és az archaikus görögök hieratikus művészete iránt. Mivel Denis célja Beuron integrálása volt a szimbolizmusba, ezeket az eltagadhatatlan tényeket – számára inkább negatívumokat – valamiképp semlegesíteni kellett. Az egykor a nazarénusok köréből indult Cornelius-tanítvány Lenz érdekében Victor Orsel (1795–1850) francia nazarénus festőt idézte meg segítségül. Egyszerűen kölcsönvette és Lenzre alkalmazta egyik mondatát, amikor az előszóban azt állította, hogy „Victor Orsel, a kegyes lyoni művész szavait felhasználva: [Lenz] meg akarja keresztelni a görög művészetet [il veut baptiser l'art grec], és az egyiptomit is, tesszem hozzá én.”³³ Majd azzal folytatta – és ezzel már ismerős szimbolista terepen mozgott –, hogy megerősítette: Pater Desideriusnak sosem voltak kétségei afelől, hogy léteznek a formák, a vonal- és színharmóniák, illetve az érzelmeink (emócióink) között megfelelések: *korrespondenciák*.³⁴ Már csak a konklúzió hiányzott, egy újabb tekintély megidézésével: „Minden tiszta ideának, mondta Puvis de Chavannes, megfelel a művészetben egy olyan formai gondolat [une pensée plastique], amely híven tolmácsolja azt.”³⁵ „Bámulatos megerősítése a szimbolizmusnak!” – tette hozzá Denis.³⁶ Nem ok nélkül. A Puvis de Chavannes-tól idézett mondat ugyanis saját, 1898-as *Les arts à Rome ou la méthode classique* [A művészetek Rómában, avagy a klasszikus módszer] című szövegéből származott át az 1905-ös Beuron-előszóba.³⁷ Nem eléggé hangsúlyozható jelentőségű, és igen tudatos döntés volt ez a részéről. A művészetek Rómában, mint ismert, Denis (neo)klasszicista fordulátának – Fülepre nézve sem hatástalan – kulcsdarabja.³⁸

De visszatérve a Beuron-előszóra: Denis úgy vélte, hogy a zűrzavarnak abban az állapotában, melyet az individualista művészeteóriák csődje okozott – csak emlékeztetőül: Fülep könyvet akart írni az individualizmus problémájáról a művészetekben – minden, neoklasszicizmust („néo-classicisme”) érintő próbálkozás, így Lenz rigorózus tudományos elmélete is, figyelmet érdemel. „És ezért jelentős” – jelentette ki röviden.³⁹ Ez a közös ideológiai felület magyarázza azt is – folytatta az okfejtést –, hogy jelen mű fordítója (vagyis Sérusier) „egyike az 1890-es szintetista vagy szimbolista mozgalom kezdeményezőinek [un des initiateurs de mouvement synthetiste ou symboliste de 1890]”.⁴⁰ Majd a nevet nem említve emlékeztetett arra, hogy évekkel azelőtt egy fiatal pont-aveni festő, Sérusier tanítványa, Gauguin

³¹ Az eddigiek: BOYLE–TURNER (1983), 111–134, 274–279, vö. még: DAVENPORT (2007), 195–201.

³² Az előszót Denis gyűjteményes kötetéből idézem: DENIS (1905). Denis és Beuron kapcsolatához lásd KEHRBAUM (2006), 285–319.

³³ DENIS (1905), 185.

³⁴ Uo.

³⁵ Uo.

³⁶ Uo.

³⁷ DENIS (1898), 51.

³⁸ A kérdésről, a Nyolcak kapcsán: GOSZTONYI (2011).

³⁹ DENIS (1905), 185.

⁴⁰ Uo.

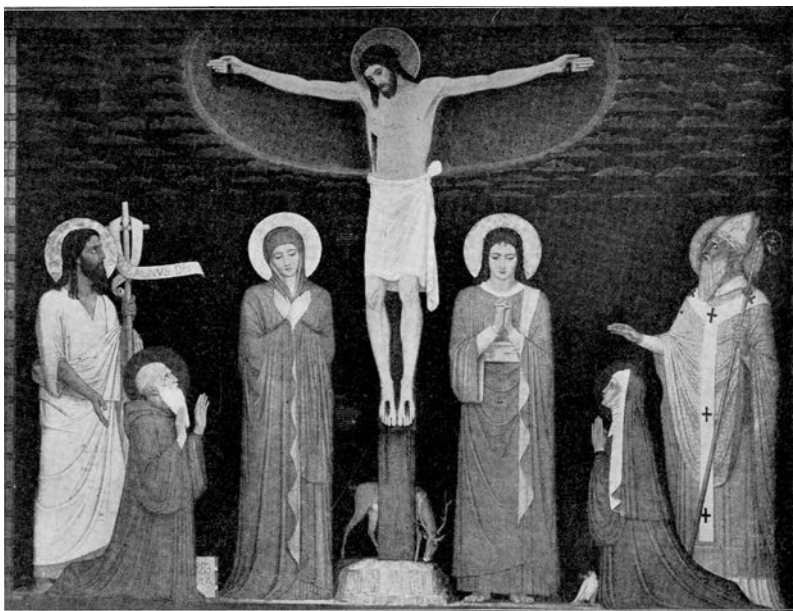
és Émile Bernard elméleteinek lelkes híve, a beuroni kolostori életet választotta. Ő, vagyis Jan Verkade keltette fel, „fáradtságot nem ismerve”, Sérusier érdeklődését Pater Desiderius gondolatai iránt, és „tárt fel egy sor párhuzamot Sérusier kutatásai és a bencés teóriák között”.⁴¹ Denis a lehetséges kapcsolódási pontok közül talán a legfontosabbat, egy aktualizált szimbolista definíciót, miszerint: „A művészet a természet megszentelése [»l'art est la sanctification de la nature«], az előszó zárlatára tartogatta, s jelezte: hiszi, hogy Lenz és iskolája ugyanezt az elvet vallja.”⁴²

De mi vonatkoztatható mindebből (a szimbolista) Fülepre? Nem kevés. Ezúttal csak néhány példát mutathatok. A kulcs szereplő, most utoljára: Gauguin. Fülep 1906 körül kijegyzetelte – Meier-Graefe könyve mellett, többek között – Albert Aurier 1891-es szimbolista manifestumát, a *Le symbolisme en peinture*: Paul Gauguin is.⁴³ Ebben olvasható, hogy „a” művészet – Fülep fordításában idézem – végző soron „dekoratív [...] mert a szorosan vett dekoratív piktúra, ahogy azt az egyiptomiak, a görögök s a primitívek értették, semmi egyéb, mint szubjektív, synthetikus, symbolista és ideista művészi manifestáció”.⁴⁴ Az Aurier-szövegből kijegyzett utolsó sorok is a vágyott monumentális dekoratív stílusra vonatkoztak: „Gauguin első sorban dekoratív – dolgai szűknek érzik a vászon kereteit. Mintha óriási freskók töredékei volnának.”⁴⁵ Fülep a már idézett, 1908-as Új művészi stílusban a monumentális dekoratív stílust, azt, amelyik Giotto örökségének méltó folytatója lehetne, a Gauguintól induló utakból remélte elérhetőnek.⁴⁶ 1906–1907-ben Gauguin műveit – részben ugyancsak Aurier hatására – hieroglifákhoz hasonlította,⁴⁷ 1908-ban pedig a következőt prognosztizálta: „És Egyiptom művészetéből, a legnagyobbból, melyet ismerünk, csak ezután fogjuk még levonni a konzekvenciákat.”⁴⁸ Nem csoda, hogy a Szent Benedek-rend központjában – az egyiptomi monumentális tradícióra hivatkozó – vallásos falképeket, mozaikokat, szobrokat alkotó, anti-individualista: anonim szerzetesi műhelyként működő Beuroner Kunstschule (ráadásul köztük egy Gauguin-tanítvány, egy ex-Nabi) felkeltette Fülep érdeklődését. És e tekintetben nem hagyhatjuk figyelmen kívül Fülep – saját maga által – 1907–1908 telére datált megtérését: vallásos fordulatát, valamint a ferences és általában a középkori misztika iránti egyre fokozódó érdeklődését sem.⁴⁹

A Mai vallásos művészetben Fülep alapproblémája a vallásos élmény művészi kifejezhetőségének kérdése. Forrásai, ha jól gondolom – a kérdést e helyütt nagyon leegyszerűsítve –, ezúttal is Maurice Denis szimbolizmusának irányába (és „a” prob-

⁴¹ Uo.

⁴² Uo., 185–186.



15. Illusztráció Fülep Mai vallásos művészet című cikkéhez

⁴³ AURIER (1891).

⁴⁴ GOSZTONYI (2009b), 41. (MTAKK, Ms 4577/4, 21, AURIER [1891], 215–216.)

⁴⁵ GOSZTONYI (2009b), 42. (MTAKK, Ms 4577/4, 23, AURIER [1891], 219.)

⁴⁶ FÜLEP (1908), 378–379.

⁴⁷ Vö. GOSZTONYI (2009b), 40.

⁴⁸ FÜLEP (1908), 378.

⁴⁹ Vö. BABUS (2003), 50.

⁵⁰ DENIS (1920) alcíme: *Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*.

⁵¹ DENIS (1896). Az írás – több más mellett – szerepel a magyar Denis-kötetben is (DENIS [1983]).

Az 1983-ban megjelent könyv azonban több szempontból sem használható tudományos célokra. A legfőbb probléma az, hogy a szövegeket jobbra (jelzés nélkül) rövidítve – sokszor az eredetinek több mint a felét, olykor „csak” bekezdéseket elhagyva – közli. (Nem vettem össze a fordítás alapjául szolgáló 1964-es francia kiadással a magyart, de nem kizárt, hogy a francia verzió is csak töredékeket közöl.) Valamint probléma az is, hogy a töredék-fordítások sem követik mindig elég hűen az eredetét. Ennek ellenére – főként a címeknél – figyelembe vettem a magyar verziókat, de a fordításokon legtöbbször módosítottam. A szó szerinti idézetek esetében tájékoztatásul zárójelben mindig közlöm az általam használt francia kiadás (DENIS [1920]) után a magyar kötet oldalszámait is.

⁵² DENIS (1896), 31 (DENIS [1983], 57).

⁵³ FÜLEP (1913), 182.

⁵⁴ Uo., kiemelés az eredetiben.

⁵⁵ Uo.

lémát tekintve, Denis-t parafrázálva: „a szimbolizmustól és Gauguintól egy új klaszszikus rend felé”) mutatnak.⁵⁰

Denis az elemzett 1905-ös előszóban nem először írt Beuronról. 1896-ban jelent meg a *Notes sur la peinture religieuse* [Megjegyzések a vallásos festészetről] című program-írása, melyet Verkadénak, a „festőnek” és „oblátusnak” ajánlott.⁵¹ Sőt a második bekezdésben meg is szólította egykori Nabi kollégáját: „Önre is sokat gondolok, Jan, aki megtalálta a boldogságot abban a németországi kolostorban, ahol tehetségét, életét a reneszánsz óta elfelejtett keresztény hagyomány újjáéledt kultuszának szenteli.”⁵² Úgy gondolom, hogy ez az írás a Mai vallásos művészetet író Fülepnek már csak témája miatt is legfőbb mintaképe, példája lehetett. Ezzel kapcsolatban csak egy példát bontok ki bővebben, a véleményem szerint legfontosabbat.

Az 1913-as Fülep-szöveg kétségtelen csúcspontja a beuroniakat érintő kritika, miszerint tévedtek, amikor a Szent Pál-féle „spirituális test” fogalmát szó szerint véve geometrizált, elanyagtalánított formában próbálták ábrázolni a szellemet. Mert így ami a Monte Cassinó-i kriptá falain a kezük nyomán létrejött: „fél szellem, fél testben”⁵³

Fülep szerint – aki korábban már a stílustalanságot: az archaizálást és az eklekticizmust is felröptte nekik – ez, a testet és a szellemet érintő félreértés a legnagyobb tévedésük. Ezért elmondta, hogy ő hogyan gondolja: „A szellem kifejezésének módja nem közvetlen, hanem közvetett: *szimbolikus*. Minél tökéletesebb a szimbólum, annál hívebben fejezi ki a szimbolizált dolgot. Minél tökéletesebb a test, annál jobban jelképezheti a szellemet.”⁵⁴ Példái Luca Signorelli és Michelangelo voltak. Majd, nem véletlenül, visszautalt saját, 1906–1907-es párizsi (és már részben budapesti) Cézanne-publikációira: „Az anyagnak ábrázolása – függetlenül a tárgytól, szűzsétől – oly tökéletes, oly monumentális lehet, hogy önmagában képes a szellem örökkévaló

lényegét szimbolizálni, sejtetni. Hirtelen eszembe ötlik, amit jó néhány évvel ezelőtt Cézanne csöndéleteiről írtam valahova: hogy az ő szikla módjára megalkotott monumentális almái és körtéi, citromai és narancsai az emberben ugyanazt az áhitatos és szent érzést keltik, amit Giotto Madonnái. [...] Ez a nagy művészet, ez a minden asszociáció és allegória nélkül való szimbolizmus. Az anyagnak olyan szublimálása, hogy önmagának a legnagyobb ellentétét, a szellemet fejezze ki adekvátul.”⁵⁵ Az idézett levezetésben, többek között a Beuron-előszó zárlatából már ismerős definíció keveredett (a természet megszenteléséről) egy még ennél is fontosabb szimbolista javaslattal (a „test” és a „szellem” ábrázolhatóságáról).



16. Illusztráció Fülep Mai vallásos művészet című cikkéhez

„A szellem kifejezésének módja nem közvetlen, hanem közvetett: *szimbolikus*. Minél tökéletesebb a szimbólum, annál hívebben fejezi ki a szimbolizált dolgot. Minél tökéletesebb a test, annál jobban jelképezheti a szellemet” – vallotta tehát Fülep.⁵⁶ Maurice Denis 1896-ban Verkadénak ajánlott írása, a Megjegyzések a vallásos festészetéről egy kitüntetett fontosságú pontján pedig így fogalmazott (mondatai – szimbolizmus-definíciója – részben ismerősek lehetnek a már idézett Beuron-előszóból): „A formák és az érzelmek között tehát szoros megfelelés van! A jelenségek lelkiállapotokat jelentenek – ez a szimbolizmus. *Az anyag kifejezővé vált, és a test igévé lett.*”⁵⁷ „Le Verbe s’est fait chair” („Az Ige testté lett”), olvasható a francia nyelvű Bibliában (Jn 1,14); Denis-nél viszont mindez épp fordítva van: „et la chair s’est faite le verbe”, vagyis: „és a test igévé lett.”⁵⁸ Hogy hangzott ez Fülepnél? „Minél tökéletesebb a test, annál jobban jelképezheti a szellemet.”⁵⁹ Ezt nevezte Fülep Dante módszerének csodálattal adózva (csak ott az út épp a Pokolból, a legmateriálisabbtól, a tökéletes dematerializálódásig: az Istennel-egyesülésig, a „Semmi” felé vezetett), a Mai vallásos művészetben „negatív kifejezésnek”.⁶⁰ A képzőművészet számára ez az út: az anyagtól a „Semmiig” természetesen nem volt járható. Hiszen – ahogy Fülep írta – „A szellem önmagában nem ábrázolható, a testre van szüksége”.⁶¹ Vagy ahogy Maurice Denis idézte Cézanne szavait 1906-os, Le soleil [A napfény] című írásában: „Fölfedeztem, hogy a napot nem lehet reprodukálni [»reproduire«], csak reprezentálni [»représenter«].”⁶² Ugyanehhez az idézethez 1907-ben a *L’Occident*-ban megjelent Cézanne című, nagy hatású írásában még a következő megjegyzést fűzte: „Íme, a szimbolizmus meghatározása, ahogy 1890 táján értettük a fogalmat.”⁶³

Nem szeretnék túlságosan belebonyolódni annak latolgatásába, hogy Fülep vajon *tényleg* olvasta-e Maurice Denis írásait, de néhány adatot talán érdemes megemlíteni. A Sérusier-féle fordítás, az előszóval együtt 1905-ben már könyv alakban is megjelent. Fülep 1906. május 27-én érkezett Párizsba, és október 27-ig maradt.⁶⁴ Denis nevét egy korábbi, még Budapesten írt, 1906. januári cikkében (a nevezetes Modern akadémia címűben, mégpedig igen beszédes összefüggésben, a „dekoratív hatásnak Puvis de Chavannes, Maurice Denis és Gauguin módjára való felfogásáról” szólva) már említette.⁶⁵ A Rippl-Rónai-Nabi-szállról most szót sem ejtek.⁶⁶ Fontosabb talán az, hogy Fülep Párizsban interjút akart készíteni Denis-vel a *Művészet* számára.⁶⁷ Kizártnak tartom, hogy Fülep, aki 1906-ban a francia fővárosban valósággal belebetegedett a túlzásba vitt könyvtározásba – olyannyira, hogy még kórházi ápolásra is szorult⁶⁸ –, ne olvasott volna el minden elérhetőt az őt akkor legjobban érdeklő művészekről, illetve művészekről. S az sem vallana rá, ha az interjúra – amelyre végül valószínűleg nem került sor – ne készült volna fel rendesen. Továbbá, ha már Párizs és 1906: Maurice Denis ötlete volt, Verkade javaslatára, hogy az 1906-os Salon d’Automne-on – ott, ahol Fülep a Gauguin-retrospektívet és a Cézanne-okat látta – a Beuroner Kunstschule külön teremben mutakozzon be.⁶⁹ (A beuroniaknak az előző évben, 1905-ben sikeres kiállításuk volt – többek között a Monte Cassinó-i tervekből és a készülő kriptáról készült fotográfiákból – a bécsi Secessionban.⁷⁰) A tervezett, de végül megghiúsult párizsi bemutatkozással kapcsolatban írta Denis Verkadénak a következő, beszédes kulcsszavakat (pl. klasszicizmus, monumentalitás) tartalmazó

⁵⁶ Uo.⁵⁷ DENIS (1896), 34, kiemelés tőlem (DENIS [1983], 59).⁵⁸ Uo.⁵⁹ FÜLEP (1913), 182.⁶⁰ Uo., 175.⁶¹ Uo., 182.⁶² DENIS (1906), 222 (DENIS [1983], 145).⁶³ DENIS (1907), 253 (DENIS [1983], 135).⁶⁴ FÜLEP (1990), 424.⁶⁵ FÜLEP (1906a), 195.⁶⁶ Egy ritkán idézett példa: összegyűjtött írásai előszavában Denis említi Rippl-Rónait: DENIS (1920), vi.⁶⁷ FÜLEP (1990), 45 (Lyka Károly – Fülep Lajosnak [Budapest, 1906. VI. 26.]).⁶⁸ Vö. pl. FÜLEP (2010), a cikkben közölt, Lyka Károlyhoz Párizsból 1906. augusztus 16-án írt levél azóta az MTA Kézírttárába került.⁶⁹ KEHRBAUM (2006), 318.⁷⁰ WARLUCK (1992), 119–123.

levelet: „Ezenkívül még azt gondolom, hogy egy ilyen kiállítás másik nagy előnye az volna, hogy az Önök szerzetesiskolájának érvényre juttatása az egyházellenes Párizsban a megtévedt művészeket magasztos gondolatokra ösztönözné a klasszicizmusról és a monumentális művészetről. De nem vagyok biztos benne, hogy sikeresek leszünk: elég ellenségesek velük szemben.”⁷¹ Nem állítom, mivel egyelőre források hiányában nem állíthatom, hogy Fülep már 1906-ban olvasta Denis – részben könnyen, részben nehezebben elérhető folyóiratokban megjelent – írásait, de a Beuron-probléma abban a „poszt-Nabi” körben, ahova Fülep már Budapestről vágyott, és ahonnét például a „primitív” Cézanne-ra vonatkozó elképzeléseit is merítette, ott tartózkodása idején igencsak kurrens téma volt.

1913-ban, amikor a Mai vallásos művészetet írta, már jóval könnyebb volt hozzájutni Denis írásaihoz. 1912-ben ugyanis *Théories 1890–1910* címmel, *Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* [A szimbolizmustól és Gauguin-tól egy új klasszikus rend felé] alcímmel, összegyűjtött írásainak első kötete is megjelent. A könyv sikerét jelzi, hogy egy évvel később, 1913-ban már a második kiadásra is igény mutatkozott, 1920-ban pedig már a negyediknél tartottak.⁷² A *Théories* 1912-es vagy 1913-as kiadásait – benne például a *Notes sur la peinture religieuse* és a *L'esthétique de Beuron* újraközléseivel – akár Fülep is ismerhette, forgathatta. (Csak emlékeztetőül: a kötet nevezetes nyitó darabja az 1890-es *Définition du néo-traditionnisme* [A neotradicionalizmus meghatározása], amelynek „neotradicionalizmus” terminusát cserélte ki később Denis a kifejezőbbnek tartott „szimbolizmusra”) Bárhogy történt is – és ezt talán szükségtelen túlhangsúlyozni –, a 20. század első évtizedeiben Maurice Denis-t nem kellett „felfedezni”, ugyanis nem lehetett nem ismerni. Egyike volt Európa leghíresebb művészeinek. Neve festőként és teoretikusként egyaránt összeforrt a szimbolizmussal és a vallásos művészettel.⁷³

Összefoglalva: nem kizárt, hogy a Gauguin „eltűnéséhez” vezető folyamatban épp a Monte Cassinó-i kriptá tapasztalata volt az utolsó csepp a pohárban. A Fülepen talán már 1906-tól, de minimum 1908-tól élő, új, monumentális stílusra (és az individualizmust felváltó egységes világképre) vonatkozó vágyak 1913-ra – legalábbis ami a Gauguin-iskola *lehetőségeit* illeti – okafogyottá váltak. A magát egyre inkább filozófusként és/vagy művészettörténet-filozófusként definiáló Fülep már nem igen tudott mit kezdeni egy olyan túldifferenciált – és többek között tanítványai miatt is diffúzzá vált – jelenséggel, mint „Gauguin”. Ebben a felismerésben közrejátszhattak az 1909-es utolsó párizsi tartózkodás negatív tapasztalatai is. („A Salon des Indépendants-t már láttam. Ilyen cloaca maxima még nem volt a világon.” – írta 1909 márciusában miniszteriumi pártfogójának, Koronghi Lippich Eleknek.⁷⁴) De emiatt történt például az is, hogy Fülep rendszerében Rippl-Rónai már 1910-ben – a hozzá fűzött, túlzó, 1906-os illúziókkal leszámolva – végképp könnyűnek találattott.⁷⁵ Elméleti konstrukcióihoz tisztább, zavaró tényezőktől, esetlegességektől mentes, de legalábbis Gauguinnél mentesebb „modellre” volt szüksége, olyanra, mint „Cézanne”. Filozófusként nem engedhette meg magának, hogy példái esetlegességei rontsák a konstrukció hitelét. Ami fiatal kritikusként még jó ötletnek tűnt, az

⁷¹ Idézi KEHRBAUM (2006), 318.

⁷² Az általam használt (és hivatkozott) kiadás is: DENIS (1920).

⁷³ GAMBONI (1994).

⁷⁴ FÜLEP (1990), 138 (Fülep Lajos – Koronghi Lippich Eleknek [Párizs, 1909. III. 29.]).

⁷⁵ A kérdéshez lásd TIMÁR (1989).

a rendszerekkel dolgozó, tiszta képletekben gondolkodó filozófus számára már használhatatlannak bizonyult.

Legkésőbb 1913-ra Fülep úgy tapasztalta, hogy Gauguin örökségéből nem jött – és már nem is jöhet! – létre a Giottóéval egyenértékű monumentális „dekoratív” művészet. Dekoratív, mégpedig az Aurier által Gauguin művészetén demonstráltak – és már idézettek – értelmében. A *Le symbolisme en peinture*: Paul Gauguinben a Gauguin-műveket „óriási freskók töredékeiként” interpretáló részt követte a felszólítás: „des murs! des murs! Donnez-lui des murs!”, vagyis: „Adjatok neki falakat!”⁷⁶ A Monte Cassinó-i kriptában volt fal, a beuroniak részéről volt hivatkozás Egyiptomra és a görögökre, sőt (ideig-óráig) ott dolgozott egy szerzetessé lett Gauguin-tanítvány is. Mi több, mi más kellett, kellhetett volna még Fülepnek? Ma már tudjuk: Cézanne.

⁷⁶ AURIER (1891), 219; vö. GOSZTONYI (2009b), 42.

BIBLIOGRÁFIA

- AURIER (1891) – G.-Albert AURIER: *Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin*, in Uő: *Oeuvres posthumes*, Paris, Édition du „Mercure de France”, 1893, 205–219.
- BABUS (2003) – BABUS Antal: Dosztojevszkij szerepe Fülep Lajos világgképének alakulásában, in Uő: *Tanulmányok Fülep Lajosról*, Tatabánya, József Attila Megyei Könyvtár, 2003, 44–82.
- BOYLE-TURNER (1983) – Caroline BOYLE-TURNER: *Paul Sérusier*, Ann Arbor, MI, UMI Research Press, 1983.
- DAVENPORT (2007) – Nancy DAVENPORT: Paul Sérusier: Art and Theosophy, *Religion and the Arts*, XI(2007), 172–213.
- DAVENPORT (2009) – Nancy DAVENPORT: Pater Desiderius Lenz at Beuron: History, Egyptology, and Modernism in Nineteenth-Century German Monastic Art, *Religion and the Arts*, XIII(2009), 14–80.
- DENIS (1896) – Maurice DENIS: Notes sur la peinture religieuse, in DENIS (1920), 30–44.
- DENIS (1898) – Maurice DENIS: Les arts à Rome ou la méthode classique, in DENIS (1920), 45–56.
- DENIS (1905) – Maurice DENIS: L'esthétique de Beuron, in DENIS (1920), 183–186.
- DENIS (1906) – Maurice DENIS: Le soleil, in DENIS (1920), 218–224.
- DENIS (1907) – Maurice DENIS: Cézanne, in DENIS (1920), 245–261.
- DENIS (1920) – Maurice DENIS: *Théories 1890–1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, L. Rouart et J. Watelin Éditeurs, 1920.
- DENIS (1983) – *A szimbolizmustól a klasszicizmusig. Maurice Denis elméleti írásai*, vál., bev.: Olivier REVAULT D'ALLONENS, Budapest, Corvina, 1983.
- FODOR (1986) – FODOR András: *Ezer este Fülep Lajossal*, I–II, Budapest, Magvető, 1986.
- FÜLEP (1906a) – FÜLEP Lajos: Modern akadémia, in FÜLEP (1988), 193–195.
- FÜLEP (1906b) – FÜLEP Lajos: Salon d'automne, in FÜLEP (1988), 324–328.
- FÜLEP (1907) – FÜLEP Lajos: Cézanne és Gauguin, in FÜLEP (1988), 355–359.
- FÜLEP (1908) – FÜLEP Lajos: Új művészi stílus, in FÜLEP (1988), 367–390.
- FÜLEP (1913) – FÜLEP Lajos: Mai vallásos művészet (Montecassinói följegyzések), in FÜLEP (1995), 169–184.
- FÜLEP (1914) – FÜLEP Lajos: Római levél, in FÜLEP (1995), 191–192.
- FÜLEP (1923) – FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*, Budapest, Athenaeum Rt., 1923.
- FÜLEP (1988) – FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások, I: Cikkek, tanulmányok 1902–1908*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1988.
- FÜLEP (1990) – FÜLEP Lajos: *Levelezése, I: 1904–1919*, szerk. F. CSANAK Dóra, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1990.
- FÜLEP (1995) – FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások, II: Cikkek, tanulmányok 1909–1916*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1995.

- FÜLEP (2010) – 125 éve született Fülep Lajos. Timeo Danaos. [Fülep Lajos – Lyka Károlynak, Párizs, 1906. augusztus 16., közléteszi: SÜMEGI György], *Műértő*, 2010. szeptember, 14.
- GAMBONI (1994) – Dario GAMBONI: „The Baptism of Modern Art”? Maurice Denis and Religious Art, in *Maurice Denis 1870–1943*, research committee Guy COGEVAL et al., Gent, Snoeck-Ducaju–Zoon, 1994, 75–92.
- GEREVICH (1929) – GEREVICH Tibor: *A beuroni bencés művészet. A Szent Benedek-rend 1400 éves jubileumára*, Budapest, Stephaneum Nyomda és Könyvkiadó Rt., 1929.
- GOSZTONYI (2009a) – GOSZTONYI Ferenc: A szimbolista Fülep (I). A „primitív” Cézanne-tól a *Magyar művészetig*, in „*A feledés árja alól új földeket hódítok vissza*”: Írások Timár Árpád tiszteletére, szerk. BARDOLY István–JURECSKÓ László–SÜMEGI György, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–MissionArt Galéria, 2009, 64–80.
- GOSZTONYI (2009b) – GOSZTONYI Ferenc: A szimbolista Fülep (II). Legyen Ön is szimbolista!, avagy „Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin”, *Enigma*, XVI(2009), 61. sz., 30–43.
- GOSZTONYI (2011) – GOSZTONYI Ferenc: „Ha Cézanne-nak igaza van, akkor igazam van nekem is”: a Nyolcokról, *Artmagazin*, IX(2011), 43. sz., 34–42.
- JURECSKÓ (1989) – JURECSKÓ László: Ösztöndíjazás vagy beleegyezés száműzetés? (Fülep Lajos itáliai tartózkodásának okai), *A Herman Ottó Múzeum Évkönyve*, XXVII(1989), 81–89.
- KEHRBAUM (2006) – Annegret KEHRBAUM: *Die Nabis und die Beuroner Kunst. Jan/Willibrord Verkades Aichhaldener Wandgemälde (1906) und die Rezeption der Beuroner Kunst durch die Gauguin-Nachfolger*, Hildesheim–Zürich–New York, Georg Olms, 2006.
- LENZ (1898) – P. Desiderius LENZ O.S.B.: *Zur Ästhetik der Beuroner Schule*, Wien–Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1898.
- MAROSI (2010) – MAROSI Ernő: Fülep Lajos írásai – A magyar művészettörténet forrásai és annak koncepciója, *Enigma*, XVII(2010), 63. sz., 50–60 („Emberek, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény, szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István, V).
- MEIER–GRAEFE (1904) – Julius MEIER–GRAEFE: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, I–III, Stuttgart, Jul. Hoffmann, 1904.
- SHIFF (1986) – Richard SHIFF: *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago–London, The University of Chicago Press, 1986.
- SINKÓ (1996) – SINKÓ Katalin: Az alapítók biblikus képei és a századvég antihistorizmusa, in *Nagybánya művészete*, sorozatszerk. NAGY Ildikó, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1996, 216–237.
- SINKÓ (2005) – SINKÓ Katalin: Munkácsy vallásos képei és a századvég „szent-realizmusa”, in *Munkácsy a nagyvilágban*, szerk. GOSZTONYI Ferenc, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria–Szemimpex Kiadó, 2005, 61–86.
- TIMÁR (1989) – TIMÁR Árpád: A műkritikától a művészetfilozófiáig. Fülep Lajos Rippl–Rónairól, in *Sub Minervae Nationis Praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*, szerk. az ELTE Művészettörténet Tanszékének munkatársai, Budapest, ELTE–ELTE Művészettörténet Tanszék, 1989, 208–213.
- WARLICK (1992) – M. E. WARLICK: Mythic Rebirth in Gustav Klimt’s Stoclet Frieze: New Considerations of Its Egyptianizing Form and Content, *The Art Bulletin*, LXXIV(1992), 115–134.
- ZAHLTEN (2009) – Johannes Zahlten: „... die ägyptischen und assyrischen Formen wieder zu erwecken.” Die Mosaiken der Beuroner Schule in der Krypta von Monte Cassino, in *Ägypten, die Moderne, die „Beuroner Kunstschule”*, Hrsg. Harald SIEBENMORGEN–Anna zu STOLBERG, Karlsruhe, Braun, 2009, 167–178.

Tóth Károly

Fülep Lajos Eötvös collegiumi¹ évei (1947–1951)

A 2010-es év Fülep Lajos születésének 125. évfordulója. Ugyanebben az évben ünnepli centenáriumi emlékévvél épülete felavatásának 100. évfordulóját az Eötvös József Collegium is. Ez a kettős évforduló, s ennek nyomán a Magyar Tudományos

Akadémia és a Nyugat-Magyarországi Egyetem FMK Alkalmazott Művészeti Intézete által 2010. május 7-én rendezett konferencia adott alkalmat arra, hogy áttekintsük Fülep Lajos életének ezt a rövid, de zengővárkonyi „magánya” után újra intenzív korszakát, melyet 1947 és 1951 között az Alpár Ignác tervei szerint kivitelezett Ménesi (egykor Nagyboldogasszony) úti épületben töltött. Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy a májusi konferencián elhangzott előadás gondolatmenetét követve bemutassam Fülep Lajos itt töltött éveit, collegista [sic! – T. K.] tanítványaihoz és az intézményhez fűződő kapcsolatát. A szöveghez függelékként kapcsolódó kronológiában a források alapján rekonstruálom Fülep életútjának érintett szakaszát.

Az Eötvös József Collegium utolsó szabadon választott igazgatója, Keresztury Dezső 1945-ben azzal a céllal vette át az intézmény vezetését, hogy a Collegium hagyományaira építve újrászervezi azt. Ma – közel hatvan év távlatából – világosan látjuk, terve a rövidesen bekövetkező politikai fordulat és az annak elveiből következő események miatt nem valósulhatott meg.²

Keresztury Dezső, aki maga is a Collegium egyik meghatározó tanáregyénisége volt, 1945 őztől 1947 márciusáig vallás- és közoktatásügyi miniszterként is tevékenykedett. Ez a helyzet nagymértékben megkönnyítette az épület második világháborús károsodásának kijavítását. Keresztury az igazgatói széktől is csak erőteljes nyomásra, 1948 júniusában vált meg. Terve az volt, hogy a tanári karba olyan új egyéniségeket hív meg, akik tudományos elismertségük, szakmai és emberi kvalitásaik révén sokat jelenthetnek a fiataloknak. Mindezt természetesen a régi, elismert tanári kar többségének megtartásával szándékozott tenni. Ha megnézzük az ekkor felkért tanárok névsorát, egyértelmű, hogy a később komoly pályát befutott fiatal szakemberek mellett Keresztury nagy tapasztalattal rendelkező, elismert szakteknétyeket is felkért óraadásra. Célja a minőségorientált elitképzés megtartása és a lehetőségek szerinti fejlesztése volt a tudós- és tanárképző intézményben. Fülep

A szerző doktorjelölt. Kutatási területe a 19–20. századi magyar művészet, az alföldi festészet és a hódmezővásárhelyi művéször története. A tanulmány megírásának idején a MissionArt Galéria munkatársa volt és a Nemzeti Erőforrás Minisztérium Kállai Ernő-ösztöndijában részesült. E-mail cím: vasarhely@gmail.com

The author is a doctoral student. His fields of interest include Hungarian art in the 19th and 20th centuries, painting of the “Alföld School” and the history of the art colony at Hódmezővásárhely. In the year of 2010 he was granted the Kállai Ernő Scholarship by the Ministry of National Resources and he worked at the MissionArt Gallery. Email address: vasarhely@gmail.com

¹ A Collegium/collegista/collegiumi szavakat itt az 1895–1950 és az 1990-től napjainkig fennálló Eötvös Collegiumra használjuk. 1958 és 1990 között az intézmény neve Eötvös Kollégium.

² PAKSA (2004).

Lajos megkeresése és meghívása collegiumi tanárnak jól illeszkedik Keresztury Dezső programjába, egyértelműen az ő kezdeményezése volt. Az 1927 óta Zengővárkony református lelkipásztori tiszttét betöltő Fülep tökéletesen beleilleszkedett az igazgatói koncepcióba. Az 1945-ben hatvanadik életévébe lépett művészetfilozófus elismertsége nem lehetett kétséges. A dualizmus korának utolsó évtizedében kifejtett kritikus tevékenysége, *Magyar művészet* című kötete, Nietzsche-fordítása,



17. Az Eötvös József Collegium épülete 1911-ben



18. Fülep Lajos és Fodor András a zengővárkonyi Gesztenyésben, 1964

a Párizsban, Rómában, Firenzében töltött évek, az olasz kultúra ismerete, az 1919-es budapesti egyetemi tanári kinevezés, majd az önként vállalt visszavonulás és a medinai, bajai, majd zengővárkonyi lelkipásztori tevékenység, a pécsi egyetem olasz tanzékén végzett egyetemi magántanári, majd rendes egyetemi tanári munka mind döntő tényezők lehettek. Ugyanígy sokat nyomott a latban szimpatizálása és kapcsolattartása a népi írók mozgalmával, szembenézése a magyar falu és vidék, szűkebb értelemben a Dél-Dunántúl két világháború közötti problémáival és gondoljaival az irodalmi irányzatként feltűnő népi mozgalom egyidejű jelenségeként. A parasztpárti Keresztury – Illyés Gyula ajánlását figyelembe véve – meg volt győződve róla, hogy Fülep az a személy, akire a Collegiumnak szüksége van. Olyan ember, akit a collegisták sokirányú műveltsége miatt tisztelhetnek, és akitől tanulhatnak, de aki ugyanakkor képes tanári empátiával is közeledni a vidékről a fővárosba került fiatalok felé. A korszak szóhasználata – sokszor talán erősen túlozva és demagóg módon visszaélve vele – a „magyar valóság” ismeretét tekintette e megkérdőjelezhetetlen értéknek. A fülepi habitus és tanári magatartás mélyreható bölcsességét tanítványainak írásaiban, főként Fodor András naplójában láthatjuk igazolódni.³

Keresztury kultuszminiszterként már 1945-ben kapcsolatba lépett Fülep Lajossal; első ízben Illyés Gyula társaságában kereste fel őt Zengővárkonyban. Levelezésük

³ A nyomtatásban megjelent két Fodor András-napló: FODOR (1986) és FODOR (1991).

hangneméből úgy tűnik, a közel húsz év korkülönbség ellenére igen hamar baráti kapcsolat alakult ki köztük. Keresztury elsősorban a Népi Művelődési Intézet felállításában számított volna Fülep tapasztalatára és terveire. Ehhez kapcsolódva valamely hasonló típusú intézmény számára Fülep még egy úgynevezett „Parasztág-nevelő iskola tanterv-vázlatot” is kidolgozott,⁴ amely azonban a korai miniszterváltás miatt nem valósult meg.

⁴ Ezt F. Csanak Dóra közölte, lásd FÜLEP (2001), 105–107.

Keresztury Dezső szándékai Fülep Lajos akaratával is megegyeztek. Húszévi lelkipásztorkodás után már maga is elvágott a Zengő lábánál fekvő faluból, és szeretett volna tanítani. Tanítványi kört képzelt el maga körül, amelynek átadhatta volna tudását és művészeti-művészettfilozófiai világképét. Keresztury és Fülep törekvése gyorsan egymásra talált, ám a közös lelkesedés ellenére a kivitelezés technikai és bürokratikus akadályai kis híján megghiúsították az ígéretes tervet. Sokáig bizonytalannak látszott Fülep státusának ügye, amelyet Keresztury nem tudott véglegesen elintézni miniszterként. Fülep ugyanis kétszeresen is rendelkezett egyetemi tanári jogviszonnyal, pontosabban előélettel. Egyrészt 1919-ben a budapesti egyetem olasz tanszékének nyilvános, rendes egyetemi tanárává nevezték ki, majd nem sokkal ezután felfüggesztették. 1946-ban rehabilitálták ugyan, ám az illető tanszéki pozíció akkor már be volt töltve. Az 1940-ben megszüntetett pécsi bölcsészkar olasz tanszéki magántanári és egyetemi tanári státusa visszaállításának lehetősége is felmerült. Ám a Fülep-levelezésből egyértelmű: ekkor már nem vágyott arra, hogy olaszt tanítson, sokkal szívesebben képzelte volna el magát egy művészettfilozófiai vagy művészettörténeti tanszéken. Mint utóbb kiderült, ez sem Pécsen, sem Budapesten nem volt megvalósítható. A bonyolult ügy megoldása végül az lett, hogy Fülep egy második, a Gerevich Tiboréval párhuzamosan működő művészettörténeti tanszék vezetésére kapott felhatalmazást 1950-ben a budapesti egyetemen. Előtte azonban még – valószínűleg nem kis mértékben Keresztury saját minisztériumi utódánál, Ortutay Gyulánál való közbenjárása nyomán – az Eötvös József Collegiumba „osztották be szolgálattételre”.⁵ Fülep is nagy lehetőségként fogta fel az Eötvös Collegiumba szóló kinevezést, hiszen úgy érezte, talán egyik utolsó lehetősége, hogy a fővárosba költözzön, és ott újra bekapcsolódjon a fővárosi kulturális és oktatási életbe. Fülep vágya az volt, hogy az Eötvös Collegium hosszú távra nyújtson neki szállást, ám az intézmény önállóságának megszüntetése miatt négy évvel később el kellett költöznie: a Széher úti egykori Dohnányi-villában talált otthonra.



19. A Széher úti villa

⁵ Eötvös József Collegium Mednyánszky Dénes Könyvtára és Levéltára, Fond 54/104 (a továbbiakban ECL).

⁶ Országos Széchényi Könyvtár Kéz-
irattár, Keresztury Dezső fondja,
F 117 (a továbbiakban OSZK Kt. F 117).

A Budapestre költözés és a mindkét fél és a minisztérium számára is elfogadható feltételek összehangolása nem ment könnyedén, részben a tárca jogászainak szöveg-átírásai, részben Fülep többszöri változtatási javaslatai miatt. A Keresztury-hagyatékban⁶ fennmaradt levelek tanúsítják Fülep minden részletre kiterjedő aprólékos-ságát és igényességét. A költöztetésért cserébe Fülep felajánlotta néprajzi gyűjteményét és könyvtárát az Eötvös Collegiumnak. A többfordulós módosítássorozat után végül a néprajzi gyűjteménynek csak egy része lett köztulajdon, majd Fülep 1970-ben bekövetkezett halála után került egy további nagyobb anyagcsoport a Néprajzi Múzeumba. A költözésre a hosszas egyeztetések után végül 1947. november 20-án került sor, amikor Fülep teljes néprajzi anyaga és könyvtára megérkezett a Nagyboldogasszony útjára. A néprajzi anyag elhelyezéséről és kiállítászerű bemutatásáról még Keresztury igazgató gondoskodott, a korábbi földrajzi könyvtár első emeleti helyiségében.

Fülepnek az Eötvös Collegium iránti érdeklődése sokkal korábban kezdődött: ő maga nem volt ugyan az intézet diákja, egyetemi tanulmányait a collegisták harmadik évfolyamával párhuzamosan kezdte meg. Személyes kapcsolatain kívül Fülep 1942-től kezdett levelezni az akkor harmadéves magyar–angol szakos collegistával, Szigeti Józseffel, aki filozófiai és esztétikai kérdésekkel kereste meg őt Zengővárkonyban. Levelében Szigeti így jellemezte diákkora Eötvös Collegiumát: „A szellemi atmoszférát, amiben élek, a collegium levegője szolgáltatja; a könyvtár, ahol a legtöbb collegista oly otthonosan érzi magát, mint sehol másutt, a collegista órák csak tautologikusan meghatározható »collegista« levegője, s a hosszú hajnalba nyúló viták világnézeti kérdésekről, vagy szaktudományi részproblémákról, s még többször esztétikai problémákról, amiket változó tájékozottsággal, de egyazon hévvel és lendülettel vívunk. Szóval eléggé feszült intellektuális atmoszféra ez, – talán felesleges is ilyen részletességgel beszélnem róla.”⁷

⁷ Szigeti József levele Fülep Lajosnak.
Budapest, 1942. december 23.
FÜLEP (1998), 313.

Fülep nem sokkal Budapestre érkezése előtt a Keresztury által ugyancsak collegiumi előadónak felkért Prohászka Lajostól tájékozódott személyesen a diákok felkészültségéről. Amint Fülep írja Kereszturynak: „Prohászkától hallottam – pár napja ment el egyheti ittlét után –, milyen jó »anyag« van most Nálatok, ő legalább nagyon dicsérte, s ezzel nagyon felcsigázta a mehetnékemet.”⁸

⁸ FÜLEP (2001), 253.

Kétségtelen tény azonban, hogy Fülep tanári tevékenysége nem alakult zökkenőmentesen. Nem sokkal beköltözése után a Római Magyar Akadémiára és onnan Firenzébe utazott – mint kiderült, kultuszminiszteri felkérésnek eleget téve tartott két előadást. A következő években több alkalommal komoly betegségek gyötörték. Emellett – és ennek leveleiben találjuk bizonyítékait – amikor Keresztury távozása után, 1948 júliusában a Collegium igazgatója a kommunista párt által támogatott Lutter Tibor lett, Fülep már sejtette, hogy a Collegium önállóságát fel fogják számolni. Helyét, szobáit nem érezte többé biztos megoldásnak, így vidéki lakáslehetőséget kezdett keresni. Mivel a költözködéssel járó terheket nehezen tudta volna vállalni, igyekezett már Kereszturyval is úgy megegyezni lakhatásáról, hogy az hosszú távra biztosítva legyen számára.

Fodor András naplófeljegyzéseiből pontosan értesülhetünk azokról a körülményekről, amelyek a leginkább ellehetetlenítették Fülep Lajos ez időszakbeli munkáját, és írásai kidolgozásában is hátráltatták. A legnagyobb problémának azonban a szellemi szabadság légkörének hiányát, a politikai hangulat elkomorulását tartotta. A collegistáknak rendszeresen kifejtette erről véleményét, az intézmény vélt és valós helyzetéről rendszeresen érdeklődött a diákoknál, a tanári kar híreiről maga tájékoztatta őket. Fodor naplója szerint Fülep egyik legnagyobb fájdalma az volt, hogy az egyre rohamosabb léptekkel kiépülő egypárti diktatúra fokozatosan felszámolta a közélet, így a képzőművészeti élet területén is a kritika lehetőségét. Az egyre szaporodó szovjet művészeti és szocialista realista kiállítások, az ott látott realista „valóságból kiinduló” ábrázolási elvek és ezek átvétele a magyar művészetbe rendkívüli mértékben zavarták a hallatlan minőségű Fülepet. Magánéleti nehézségei, lányának 1950 februárjában elkövetett öngyilkossága még inkább megviselték, magába fordulóvá tették az idős professzort. A collegisták által barátságosan „Öreg”-ként emlegetett Fülep részben e nehézségek miatt maradt a diákok többsége számára megközelíthetetlen. Akik nem jártak az óráira, igen kevés lehetőséget találhattak a vele való megismerkedésre. Akik viszont megismerhették, azoknak e kapcsolat életre szóló élményt jelentett. Keresztury Dezső jóval Fülep halála után, 1989-ben megjelent visszaemlékezésében beszámolt erről a személyével és collegiumi éveivel kapcsolatos kettős érzéséről: „Nem volt szerencsém Fülep Lajossal sem. Őt azért hoztam föl zengővárkonyi önkéntes száműzetéséből, mert boldogan vállalkozott rá, hogy beszélgetőtársa, mintegy világi lelkiatyja lesz, egyelőre helyettem is,⁹ a collegistáknak. Mikor azonban beköltözött, kiderült, hogy a zengővárkonyi parókián bogaras, nehéz természetű, magányos farkassá lett; remek peripatetikus beszélgetőtársa ugyan néhány kiválasztottnak, de kiülepedik a közösségből. Egyébként: mindjárt a kezdetben, amikor legnagyobb szükségem lett volna rá, Itáliába mert feltöltekezni – s én lettem volna az utolsó, aki ebben megakadályoztam volna.”¹⁰ Keresztury jellemzése jól megragadja Fülep Lajosnak azokat a személyiségjegyeit, melyek talán nem is tették volna arra alkalmassá, hogy mindenki beszélgetőtársa legyen.

Keresztury Dezső az 1947. évi őszi félévben tartott tanári értekezleten még azt jelentette be, hogy a tanári karhoz újonnan csatlakozott Fülep művészettörténetet és filozófiát fog tanítani. Kizárólag filozófiai tárgykörű órát azonban ekkor nem hirdetett meg, művészettörténeti témában viszont annál többet. Az Eötvös Collegium levéltárában fennmaradt dokumentumok alapján hitelesen rekonstruálható az egyes félévekben meghirdetett órák témája, sőt Fodor András tanítványi hűséggel jegyzett naplója alapján sok esetben az egyes órák tematikájára is következtethetünk.

Fülep kétféle típusú órát tartott, az egyiket a Collegium valamelyik termében vagy könyvtárszobájában, a másikat pedig „helyszínen”, valamely fontosabb kiállítás megtekintésével egybekötve. A meghirdetett órák között található Görög művészet, Művészetfilozófia és a XIX. század művészete című is. Ez utóbbi kapcsán főként a modern francia művészetet tanította, az általa egyébként mélyen elítélt akadémizmustól az impresszionistákon át Cézanne-ig. Ezt egészítette ki művészetfilozófiai óráival, amelyek témája nem volt egységes: főként az őt aktuálisan foglalkoztató

⁹ Keresztury itt arra utal, hogy amikor Fülep felköltözésének ötlete felmerült, ő még vallás- és közoktatásügyi miniszter volt, így csak kevés ideje maradt arra, hogy a diáksággal törődjön.

¹⁰ KERESZTURY (1989).

kérdések köré fűzte fel ezeket. Fodor többször is utal rá naplójában, hogy Fülep elejtett előttük megjegyzéseket kidolgozás alatt álló művészetfilozófiai munkájáról.

Második típusú órája a múzeum- és kiállításlátogatás, az „eredeti művek” megtekintése volt. A collegiumi félévek folyamán legtöbbször a Szépművészeti Múzeumot kereste fel diákjaival. Egy-egy alkalommal az egyetemes és a magyar művészet értékeit ekkor még együtt bemutató állandó kiállítás egyes részlegeit, termeit nézték meg. A magyarországi realizmus, Nagybánya és a magyarországi plein air, a modernista törekvések mind külön látogatás tárgyát képezték. Többször is elmentek a Fővárosi Képtárba, a Nemzeti Szalonba és a Műcsarnokba. Néhány olyan kiállítást is megtekintettek, amely már a szovjet–magyar kapcsolatok fénykorát tükrözte és a szocialista realizmus diadalát sugallta. Fülep ezekről elítélően nyilatkozott diákjainak: legtöbbször a 19. század giccsként felfogható akadémiai naturalizmusához hasonlította és mereven elutasította e munkákat. Fülep maximalizmusára és közismerten erőyes, szókimondó stílusára ismerhetünk Domokos Mátyás visszaemlékezésében is.¹¹

A látogatások másik nagy csoportját a magángyűjtemények felkeresése és a műterem-látogatások jelentették. A korszakban két műterem-látogatásról tudunk: az első alkalommal Fülep régi barátját, a Százados úti művésztelepen dolgozó Medgyessy Ferencet keresték fel. A második alkalommal Varga Hajdú István szervezésében Barcsay Jenő műtermébe látogattak el közösen. A Fodor András baráti köréhez tartozó Varga Hajdú István, aki abban az időben a Képzőművészeti Főiskolán volt tanársegéd, megszervezte, hogy az Eötvös collegiumi csoport megnézhesse Csontváry Kosztka Tivadarnak az Andrássy úti épületben őrzött, restaurálás alatt álló műveit. Valószínűleg maga Fülep is ekkor látta először a nagyobb méretű műveket, ez volt az első komolyabb Csontváry-élménye. A *Baalbek*, *A Nagy Tarpatak a Tátrában* vagy *A taorminai görög színház romjai* című, nagyméretű kompozíciókat addig nem ismerte, de ez a „találkozása” a Csontváry-oeuvre-rel bizonyára fontos állomás volt művészetének befogadásában.

Fülep közel húszéves vidéki tartózkodása és lelkipásztori tevékenysége során mindössze néhány alkalommal, s akkor is csak rövidebb időre, alig pár napra tudott Budapestre utazni. Nem lepődhetünk meg tehát, hogy kíváncsi volt azokra a világháborút túlélte magángyűjteményekre, amelyeket ekkor újra meg lehetett tekinteni tulajdonosaiknál. A gyűjteményekről, azok értékeiről Fülep bizonyára ismerőseitől, budapesti barátaitól, személyes beszélgetésekből, beszámolókból értesült. Kiterjedt levelezésében nem találunk arra utalást, hogy ezen az úton szervezte volna a gyűjteménylátogatásokat, viszont személyes ismeretségei révén nem jelenthetett számára nehézséget ezek realizálása. Gegesi Kiss Pál orvos-műgyűjtő elküldte Fülepnek saját, az Európai Iskoláról írt előadását Zengővárkonyba,¹² amint ez egy Mátyás Stefániának írott Fülep-levélből kiderül, még 1945-ben.¹³ A budapesti közegetől elzárta Fülep lelkesedése egyértelmű az új irányzat és annak teoretikus megalapozása iránt, nem meglepő hát, hogy diákjaival felkereste Gegesi Kiss Pál gyűjteményét. A collegistákkal főként azokat a két világháború között létrejött, a modern és kortárs magyar művészetet befogadó kollekciókat látogatták végig, amelyek addig csupán nagyon korlátozottan voltak hozzáférhetők. Fruchter Lajos,¹⁴ Radnai Béla,¹⁵ Gegesi

¹¹ DOMOKOS (2003).

¹² F. Csanak Dóra szerint a küldött kiadvány: Gegesi Kiss Pál: A valóságáról. Elmondta az Európai Iskola megnyitóján, Budapest, Művészet, 1946, 12; FÜLEP (2001), 124.

¹³ Fülep Lajos levele Mátyás Stefániának, Zengővárkony, 1946. július 30. FÜLEP (2001), 123–124.

¹⁴ FODOR (1991), 199. A Fruchter-gyűjteményt 1948. december 18-án látogatták meg, az esemény szervezője Fodor András ismerőse, a Képzőművészeti Főiskolára járó Varga István („Varga Pista”) volt. A Fruchter-gyűjteményben akkor közel húsz Bernáth Aurél-festmény mellett Derkovits Gyula, Szőnyi István, Egry József, Rippl-Rónai József, Czobor Béla munkái voltak láthatók. A gyűjtemény megtekintésén részt vett még Fülep Lajos, Németh Géza, Mohay Béla, Horányi Mátyás, Németh Lajos és Kozma Géza.

¹⁵ FODOR (1991), 297. Fodornál Radnai rózsadombi műtermének meglátogatásaként szerepel 1949. május 29-én, amelyen Fülep Lajos, Varga István, John Cusing és Colin Mason is részt vett. Itt Egry József, Barcsay Jenő, Bernáth Aurél, Derkovits Gyula, Medgyessy Ferenc munkáit tartotta említésre érdemesnek Fodor.

Kiss Pál,¹⁶ Szilágyi Sándor,¹⁷ Köves Oszkár¹⁸ műgyűjtők általában személyesen vezették látogatóikat otthonukban. Fodor András naplójának több helyén is részletesen tudósít az ott szerzett benyomásokról, tapasztalatokról. Rippl-Rónai József, Egry József, Szőnyi István, Bernáth Aurél, Derkovits Gyula képei minden vendég számára hatalmas élményt jelenthettek, különösen mivel az illető művészek fő műveinek egy része is ezekben a magánkollekciókban kapott helyet. Más típusú élményt jelentettek a koncertlátogatások vagy a collegiumi rádióhallgatások, ahol legtöbbször Bartók Béla szerzeményeit, koncertfelvételeit hallgatták a közös rádión.¹⁹

Fülep ezeken kívül kirándulásokra is diákjaival tartott, illetve maga is szervezett egy szociográfiai kirándulást. Levelezéséből tudjuk, hogy az első utat eredetileg Sárospatakra és környékére, a Rétközbe tervezte. Unokatestvérét, a rétközi Dombrádon élő Porzsolt Ferencnét értesítette a látogatás szándékáról. Valószínűleg az 1948 májusában még bizonytalan közlekedési és szálláslehetőségek miatt döntöttek végül úgy, hogy nem oda, hanem a Somogy megyei Csurgóra teszik át a szociográfiai felmérés színhelyét. Ez a négynapos vállalkozás aztán már problémamentesen, 1948. május 20–24. között meg is valósult. Sajnálatos módon erről a kezdeményezésről, az ott történekről keveset tudunk, csak néhány résztvevő neve maradt fenn.

A Fodor-napló tanulságos beszámolót tartalmaz egy 1948. decemberi szigetszentmártoni falulátogatásról is. Fülep néhány collegista társaságában egy havas- esős decemberi napon tett előre egyeztetett látogatást a Csepel-szigeti faluban, ahol felkeresték a helyi vezetőket, találkoztak a tanácsdagokkal, a jegyzővel. A magyar vidék és a paraszti élet rohamléptekben történő átformálása, a szövetkezetek felülről irányított, erőszakos szervezése, a marxista elemek megjelenése a helyiek gondolkodásában – ezeket a szembetűnő elemeket tapasztalták a látogatók ottlétük idején. Később Fülep vállalkozott diákjaival egy esztergomi kirándulásra is; ez már kifejezetten művészettörténeti célú út volt, az érseki székhely főbb építészeti-történeti emlékeit tekintették meg az egykori királyi palotától a Bakócz-kápolnáig.

A Fülep Lajos személye körül összpontosuló kirándulások és tárlatlátogatások mindezekkel együtt viszonylag kevés diákot mozgattak meg. Számos collegista nem tudott személyes viszonyt kialakítani Füleppel, collegiumi jelenléte sokak számára pusztán tény maradt. Annak a néhány diáknak ellenben, akik az óráira járhattak, a közös étkezések alatt mellette foglalhattak helyet, vagy később rendszeresen felkereshették a lakását, elkísérhették sétáira, személye sokat jelentett. A „kiválasztottakra” Fülep Lajos olyan erővel hatott, ami egész életre szóló élménynek bizonyult. Fodor András maga jól példázza, milyen elemi erővel tudott hatni a húszéves fiatalokra Fülep rendkívül sokoldalú tájékozottsága, irodalomtörténeti, nyelvészeti, filozófiai és esztétikai felkészültsége. A *Válaszban* fiatalon publikációs lehetőségekhez jutó Fodor oroszából készített *Ruszlán és Ludmila*-fordítása is elnyerte tanára tetszését.²⁰ Nem csodálhatjuk tehát, hogy Fodor egészen Fülep haláláig rendszeresen „elzárándokolt” a Széher úti egykori Dohnányi-villába, amit 1986-ban közzétett naplója is megörökít. A többi irodalmi érdeklődésű diák közül Fülephez talán Domokos Mátyás kötődött leginkább. Ő is gyakran felkereste már collegista korában Fülepet, sőt 1949-es megaláztatásai és kizáratása után is Fülep miatt tért vissza többször is

¹⁶ FODOR (1991), 253. A Gegesi Kiss-féle gyűjtemény megtekintésének időpontja 1949. március 23. A gyűjteményt ekkor Márffy Ödön, Egry József, Barcsay Jenő, Gadányi Jenő, Szőnyi István, Kmetty György, Berény Róbert, Derkovits Gyula, Diener-Dénes Rudolf, Bán Béla, Gulácsy Lajos, Ferenczy Károly, Ámos Imre, Hincz Gyula, Czöbel Béla, Rippl-Rónai József, Nagy István, Kernstok Károly, Vaszary Lajos, Hollósy Simon, Csontváry Kosztka Tivadar munkái alkották. A látogatáson részt vett Lator László, Mohay Béla, Németh Géza, Németh Lajos, és még néhány meg nem nevezett collegista.

¹⁷ FODOR (1991), 187. A Szilágyi-gyűjtemény megtekintése 1948. december 12-én a Damjanich utca 49. szám alatt. A gyűjteményben Fodor szerint Derkovits Gyula, Czöbel Béla, Rippl-Rónai József, Berény Róbert, Szőnyi István, Diener-Dénes Rudolf, Barcsay Jenő, Gulácsy Lajos, Vass Elemér, Kmetty György, Egry József, Bernáth Aurél művei voltak. Külön kiemeli Derkovits *Halálra ítelt* című képét és Gulácsy két *Nakonxpanját*. A látogatás után közösen nézték meg az MTA főépületében rendezett, *Közösségi művészet* című kiállítást. A collegisták közül Németh Lajos, Lator László, Mohay Béla, illetve Varga István volt a csoportban.

¹⁸ FODOR (1991), 263. Köves Oszkár magángyűjteményének meglátogatásán, 1949. április 6-án a collegisták közül Lator László, Réz Pál, Wilhelm Rudolf, Németh Lajos volt jelen. Ebben a gyűjteményben Bernáth Aurél, Czöbel Béla, Rippl-Rónai József, Egry József, Ferenczy Károly, Gulácsy Lajos képeit jegyezte fel Fodor.

¹⁹ FODOR (1991), 222; FODOR (1986), 25.

²⁰ FODOR (1991), 425–426.

²¹ DOMOKOS (1999); DOMOKOS (2000); DOMOKOS (2005); DOMOKOS (2006).

²² Kiegészítésként megjegyezhetjük, hogy ebben az időszakban volt Eötvös collegista Hulják (később Miklós) Pál is, aki 1950-ben magyar–francia szakos hallgatóként végzett és sinológus lett. Több könyve jelent meg a kínai művészetről és a vizuális kultúráról, irodalomról. Múzeumi szakemberként is dolgozott az Iparművészeti Múzeumban, és a Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Múzeum főigazgatói tisztét is betöltötte. A forrásokból úgy tűnik, nem látogatta Fülep Lajos óráit.

²³ Interjú Rózsa Györggyel. Készítette Tóth Károly, 2004. április. Az interjú megjelent: Rózsa (2009).

²⁴ BEKE (2006).

²⁵ Németh Lajos számos írásában említette Fülep Lajost; ezek között több olyan is van, mely csak Fülepről szól: NÉMETH (1965); NÉMETH (1970); NÉMETH (1971a); NÉMETH (1971b); NÉMETH (1972); NÉMETH (1974); NÉMETH (1975); NÉMETH (1976); NÉMETH (1977); NÉMETH (1985a); NÉMETH (1985b); NÉMETH (1985c); NÉMETH (1985d); NÉMETH (1986).

²⁶ NÉMETH (1985), 783.

a Collegium épületébe. Domokos írásaiban, visszaemlékezéseiben többször felelevenítette Fülep Lajos alakját, irodalmi témájú írásait.²¹

Az Eötvös Collegiumban Fülepnak két olyan tanítványa volt, akikből később művészettörténészek lettek.²² Az egyik a Collegiumban latin–görög szakos, de művészettörténeti érdeklődésű Rózsa György volt, aki 1948-ban egy pályázatra beadott dolgozatával, Petőfi-ikonográfiai kutatásával már szakmai hírnevet szerzett magának. A másik tanítvány az 1948-ban felvételt nyert Németh Lajos. Mindketten látogatták Fülep óráit, bár Rózsa György csak egy évig, hiszen ő korábban kezdte az egyetemet, de a háborús évek miatt elhúzódott tanulmányainak befejezése. Ennek ellenére részt vett Fülep első collegiumi kurzusán, és Gellért-hegyi sétáira is elkíserte az általa inkább művészetfilozófusnak, mint művészettörténésznek tartott Fülepet.²³

Sokkal nagyobb hatást gyakorolt azonban Fülep Németh Lajosra,²⁴ aki 1979-től az Eötvös Loránd Tudományegyetem művészettörténet tanszékének egyetemi tanára lett, nem közvetlenül Fülepet, hanem az ugyancsak volt Eötvös collegista Vayer Lajost követve a professzorátusban. Németh Lajos Körner Évával együtt Fülep első aspiránisa is volt a tanszéken. Későbbi írásaiban többször is megemlékezett tanáráról,²⁵ ezek közül azonban kevés érinti collegiumi éveiket, inkább Fülep Lajos elméleti munkásságáról szólnak vagy Fülep helyének kijelöléséről a magyar művészettörténet-tudományban. A collegiumi időszak Fülep-élményét valószínűleg azért nem emlegette gyakran, mivel akkor kommunista meggyőződésű diákként többször is hevesen kritizálta Fülep – akkori szóhasználattal – „idealista, a forma és a tartalom elszakadását pártoló” nézeteit.²⁶ Mindezek mellett kétség sem férhet hozzá, hogy Németh Lajos művészetszemléletének kialakulásához nagymértékben hozzájárultak a Fülep Lajos mellett töltött évek. Az elméleti kérdések, a társtudományok módszertana és kutatási eredményei iránt rendkívül nyitott, a művészettörténet-írást gyakorló és kritikai munkát is kifejtő, ezeknek filozófiai, tudománytörténeti, módszertani kérdéseivel



20. Fülep Lajos a Bartók-kutató Colin Masonnel Várkonyban, 1962



21. Egy későbbi kirándulás Zsámbékra. Fülep Lajos Fodor Andrással, Fodor Andrásnéval és F. Csanak Dórával

rendszeresen foglalkozó fiatal szakember szemléletét tágitották és meghatározták Fülep órái, a vele folytatott beszélgetések. Talán az sem lehet véletlen, hogy Németh Lajos tudományos munkái között a Csontváry-életmű monografikus feldolgozása

vált az egyik legjelentősebbé. A Fülep Lajos által gyakorolt képzőművészeti kritikában tanítványa is igen jelentős személyiséggé nőtte ki magát. Nem is beszélve arról, hogy a múlt művészetének vizsgálatát a kortárs művészettel való szembenézés igénye is folyamatosan táplálta. Az 1948-ban meglátogatott főiskolai Csontváry-be-mutató anyagában szerepelt az a *Baalbek* is, amelyet három évtized múltán Németh monografikus igénnyel, önálló kötetben dolgozott fel és értelmezett.²⁷

Fülep többi collegista diákja kevesebb rendszerességgel látogatta óráit, az akkori tanulmányi rendszerben nem kötelező különórákat. A Collegium levéltárában fennmaradtak az 1949/1950-es tanév második félévében meghirdetett órák jelentkezési lapjai.²⁸ Heti két órában tartott, A XIX. század művészete című kurzusára tíz hallgató jelentkezett:²⁹ Bessenyei György (II.), Nagy Géza (III.), Németh Lajos (II.), Fodor Andor (III.), Rádits József (III.), Weber Károly (II.), Simon István (II.), Hemecz Jenő (I.), Bugán József (I.), Pölöskei Ferenc (I.). A második kurzus – ugyancsak heti két órában – a görög művészet témakörét dolgozta fel. Erre mindössze hárman jelentkeztek: Németh Lajos (II.), Gosztola Lóránt (III.), Kurucz Jenő (I.). A harmadik kurzus Múzeumok, kiállítások látogatása címen került meghirdetésre. A felsorolt nevek mellett a diákok által felírt évfolyamszámot találjuk. Az első- és másodéves hallgatók már azok a nagyobb számban felvett diákok, akik nem a mára legendássá vált, 1927-től rendszeresített „fejkopogtatás” után kerültek az intézmény falai közé, hanem főként a NÉKOSZ-hoz köthető kollégiumokból irányították ide őket, általában politikai megbízhatóságuk okán. Érdekességgént megjegyezhetjük, hogy az Eötvös collegiumi oktatás egyik „minőségbiztosítási” eljárása, a félév végi, írásban az igazgatónak benyújtott tanári jelentés és a diákok egyenkénti értékelése hiányzott Fülep Lajos tanári gyakorlatából. A tanári jelentéseket tartalmazó levéltári dosszié egyetlen, Füleppel összefüggésbe hozható iratot sem tartalmaz.³⁰

Fülep órái nem kizárólag előadások voltak. A diákok is aktívan részt vettek az órában, sőt Fülep maga is kezdeményezte, hogy a collegisták kifejtsek véleményüket. A múzeumlátogatások alkalmával szinte elkerülhetetlen volt a vélemények ütköztetése. Fülep a hallgatók hozzászólásait mindig figyelemmel kísérte, és azokból vont le értékítéletén alapuló, mélyreható következtetéseket. Az 1948-as év nyara és a politikai fordulat után egyesek marxista szempontból élesen kritizálták – akár óráin is – a „elavult szellemtörténeti” módszerekkel élő Fülepet. A népi demokrácia merev és pártos követelményeihez való alkalmazkodás helyett Fülep ezekben az években inkább a visszahúzódást, publikációs tevékenységének korlátozását választotta.

Eötvös collegiumi tartózkodása alatt mindössze néhány írást tett közzé: az első 1948 augusztusában A típusbútor ügyében címmel,³¹ a nagyobb visszhangot kiváltó másodikat Egy nagy lehetőség Budapest és az ország újjáépítésében címmel.³² Mindkettőt a Lukács György által szerkesztett *Forum* című folyóiratban, amelynek szerzőgárdája nagyrészt a marxista értelmiség köreiből került ki. A második tanulmányt az átalakuló és újjászülető Budapest urbanisztikai újragondolásáról írta. Véleménye szerint a Várba nem a kormányzati hivataloknak, minisztériumoknak kellene újra visszaköltözniük, hanem egy jobban megközelíthető, „emberbarát” helyre kellene áttelepíteni őket, míg a Várnegyedben kulturális intézményeket kellene elhelyezni,

²⁷ NÉMETH (1981).

²⁸ ECL 104/107/1.

²⁹ Zárójelben a hallgató egyetemi évfolyamának megjelölésével, amelyet az eredeti dokumentumon is feltüntettek.

³⁰ A tanárok munkájáról kialakult képet azonban árnyalja, hogy Lutter Tibor kétéves igazgatósága alatt a többi tanárkolléga is elhanyagolta ezt a kötelezettséget, azokból az évekből alig néhány jelentés maradt fenn, míg Keresztury Dezső igazgatói időszakából szinte minden tanár adott félév végi értékelést, még a nyelvi lektorok is idegen nyelven.

³¹ FÜLEP (1948a).

³² FÜLEP (1948b).

vagy egyetemi várost kialakítani. Felvetésére több válasz is született a következő hónapokban a *Forum* hasábjain. Megjelentek felvetését pártoló és azt hevesen elutasító reakciók egyaránt. Mint napjainkig is tapasztaljuk, végül a Várnegyed restaurálása és a kulturális intézmények odaköltöztetésének évtizedekre meghatározó koncepciója érvényesült.

Fülep 1947. november 20-i költözésekor magával hozta és Keresztury Dezsőnek írt levelében részletesen bemutatta néprajzi gyűjteményét, műtárgyait és könyvtárát, hiszen azokat ellentételezésként ajánlotta fel a Budapestre költöztetésért cserébe.³³ Ezek közül a néprajzi anyag pontos sorsa tisztázatlan, mivel nem készült róla dokumentáció; csak azt tudjuk, hogy zöme a Magyar Néprajzi Múzeumba került. A múzeum irattára sem őriz kielégítő dokumentációt, sőt a leltárkönyvekbe és leírókartonokba csak esetenként került be egy-egy tárgyról,

hogy az Fülep Lajos gyűjtéséből vagy később hagyatékából származik-e. A Néprajzi Múzeum tehát ha nem is teljes egészében, de mind a mai napig őrzi az Eötvös Collegium épületében is megfordult anyag egy részét. A gyűjteménykezelő muzeológusok felvilágosításai alapján kijelenthetjük, hogy ha mindvégig egyben kezelték volna a Fülep-anyagot és hagyatékot, akkor ma az egyik legjelentősebb magánadományozóként, gyűjteménygyarapítóként tekinthetne rá a múzeum és a közönség.³⁴ Egykori gyűjteménye kiemelkedő népművészeti értéket képviselt. Jellemző, hogy sárközi bútorainak és kerámiáinak igen jelentős része napjainkban is a múzeum állandó kiállításának fontos eleme.³⁵ A művészettörténész Fülep az általa kedvelt és szeretett népművészet terén is igen biztos kézzel, itt is működő komoly



22. A Széher úti villába Fülep néprajzi gyűjteményének csak töredékét vitte magával. Hall-étkező

³⁴ Ezúton szeretném megköszönni Csupor István, Szojka Emese és Tasnádi Zsuzsanna segítségét és felvilágosítását, akik a Magyar Néprajzi Múzeum gyűjteményeiben kalauzoltak.

³⁵ Ennek egy szegmenséről lásd SZOJKA (2005).

³⁶ Fülep Lajos gyűjteményének rekonstruálására Szojka Emese vállalkozott, a kutatómunkát és adatgyűjtést jelenleg is végzi.

kvalitásigényével válogatta össze a műveket. Külön ki kell emelnünk jelentős, főleg a sárközi népviseletet bemutató gyermekrajzgyűjteményét és kerámiaanyagát.³⁶

Az Eötvös Collegium Levéltárában található dokumentum tanúsága szerint tehát Fülep aláírásával szentesítette, hogy beköltözése pillanatától néprajzi gyűjteménye állami tulajdonná vált. Ennek megfelelően már a Széher útra való átköltözésekor sem vitte magával az anyag nagy részét. Az az épületben maradt egyéb gyűjteményekkel, így a collegiumi könyvtárral együtt – úgy tűnik – először akadémiai tulajdonba és kezelésbe került. A néprajzi gyűjteményből Keresztury Dezső igazgatóságának utolsó napjaiban kiállítást rendeztek, egy szinten a volt könyvtárral, a korábbi földrajzi könyvtár helyén. A diákszállóvá átalakított intézményben és a nyilvánossá tett könyvtárban már nem volt szükség a kiállításként bemutatott anyagra, így a következő évek folyamán – nem tudni, mikor és kinek a kezdeményezésére – a tárgyak átkerültek a Néprajzi Múzeumba. Többségüket 1952 decemberében vették fel a leltárkönyvbe, és sorolták be őket különálló gyűjteményekbe. Az egyes tárgyakkal kapcsolatban csak annyit tüntettek fel: „Fülep Lajos gyűjteményéből” és „átvétel az

M.T.A.-tól". A korabeli iktatókönyv ebből az évből erre vonatkozó dokumentációt jelez.³⁷ A Széher úti Dohnányi-villába Fülep gyűjteményének csupán kisebb részét vitte magával. Ezek későbbi sorsa viszont dokumentált.³⁸ A professzor halála után, 1971-ben Zádor Anna közbenjárására a Néprajzi Múzeum megvásárolta a hímestojás-gyűjtemény második részét Fülep örökösétől, Raskó Alfrédnél.³⁹

Fülep néprajzi anyagában több jellegzetes tárgycsoport különíthető el. A legnagyobb számban kerámiákkal rendelkezett, valószínűleg ezek alkották az Eötvös collegiumi kiállítást is. Az 1952-ben leltározott 225 tárgy besorolása több helyütt bizonytalan és feltételezett, ami arról árulkodik, hogy az eredeti tulajdonost meg sem kérdezték a gyűjtés helyéről és idejéről. Az attribúciók, besorolások természetesen anyagi, formai és ornamentális jegyek alapján történtek. Származási helyüket tekintve a többség Tolna megyei és sárközi, többüket mórágai darabként leltározták. Közel két tucat habán kerámiával is rendelkezett, de volt nagyobb számban hollóházi porcelán dísztányérja is. Kivételes jelleggel előfordult herendi, városlódi manufaktúratermék is, de kéttucatnyi telkibányai és apátfalvi „gyári köedény” tárgy is.⁴⁰ Rendelkezett számos külföldi darabbal is, így prágai és altrohlaui kerámiákkal. A kerámiagyűjteménynél sokkal egységesebb képet mutat a Szokás- és Játékgyűjteménybe besorolt 108 darabos hímestojás-kollekció.⁴¹ A hagyományos vonal- és virágdiszkekkel ékesített tojások általában a Sárközből származtak, több darab nagyfokú formai és ornamentális hasonlósága is bizonyítja a közös eredetet és az azonos származási helyet. Az 1971-es vásárlás alkalmával került be a Néprajzi Múzeumba 54 darab, az 1929–1932 közötti időszakból származó sárközi gyermekrajz. A sárközi népviseletbe öltözött nőket ábrázoló gyermekrajzok a néprajzi kutatás számára komoly forrásértéket képviselnek.⁴²

A „zengővárkonyi remete” költözésekor nemcsak néprajzi, hanem képzőművészeti értékeit is magával vitte. Képzőművészeti gyűjteményéről nincsenek pontos és megbízható adataink; valószínűleg talán túlzás is ezt önálló gyűjteménynek nevezni, inkább a hosszú és fordulatos életút során gyűjtött, ajándékba kapott, személyes emlékeket, barátságokat megőrkítő képzőművészeti alkotások együttesének kell tekintenünk. Pályafutása során Fülep számos képzőművészt ismert, akik nem egy esetben művekkel ajándékozták meg. A Fülep Lajosról készült legismertebb portré, Tihanyi Lajos 1907-es arcképe azonban sohasem volt a birtokában, ám Tihanyi Lajos egy neki dedikált portréját élete végéig őrizte.⁴³ Bár személyes ismeretség nem fűzte hozzá, Rippl-Rónai festését a kezdetektől elismerte, kritikáiban támogatta. Tőle két művet őrzött, sajnos ezek mai hollétéről nincsenek kurrens adatok. Fodor naplójának egy részlete szerint Fülep könyvtárában látta Adynak a Ferenczy Béni által formázott halotti maszkját is.⁴⁴ Ezeken kívül birtokában volt 11 darab, még valószínűleg Itáliában vásárolt antik görög és etruszk tárgy. Az 1971-ben a Szépművészeti Múzeum Antik Osztályára került darabok a múzeum nyilvántartása szerint a szicíliai Agrigentóból és a toscanai Castiglione-Cellóból származnak.⁴⁵

Az Eötvös Collegiumba szállított személyes tárgyak többségét a könyvek alkották. Fülep külön szobát kapott Kereszturytól könyvei számára. Arról nem beszélnek a források, hogy vajon az Eötvös Collegium könyvtárait használta-e. Bár az

³⁷ A Néprajzi Múzeum Irattárának (a továbbiakban NMI) 1951-es iktatókönyvéből viszont egyértelmű, hogy ebben az évben több jelentős néprajzi magánkollekció került az állami gyűjteménybe. Ebből arra következtethetünk, hogy ha van egyáltalán a Fülep-gyűjteményre vonatkozó dokumentáció, akkor az csak a korábbi években keletkezett, és csak a leltározás, a tárgyak „fizikai” átszállítása után, az 1951. évben. Az 1951-et megelőző évek iratanyagának áttanulmányozása további kutatásokat igényelne. Nem felejtethetjük el azt sem, hogy 1947 márciusa után Ortutay Gyula személyében néprajzkutató állt a vallás- és közoktatásiügyi minisztérium élén. Mi több, elképzelhető, hogy az ő személyes kívánsága vagy közbenjárása is szerepet játszott abban, hogy a néprajzi anyag viszonylag hamar átkerült a Néprajzi Múzeumba (a továbbiakban NM), míg a könyvtárát végül nem olvastották be az MTA Könyvtárába, és – bizonyos kivételektől eltekintve – nem távolították el az épületből.

³⁸ Erről ír F. CSANAK Dóra is. FÜLEP (2001), 202–203.

³⁹ ZÁDOR Anna levelei az ügyben: NMI 331/1971 és 382/1971. 1971-ben két vásárlás volt (1971. május 26. és július 19.). Az első alkalommal 79, a második alkalommal 19 tárgyat vásárolt meg a közgyűjtemény.

⁴⁰ Lásd NM Ltsz.: 57.71.136–145. (Telkibánya); 57.71.146–158. (Apátfalva).

⁴¹ NM Ltsz.: 52.71.249–353; 52.71.355–357.

⁴² TASNÁDI (2000), 672.

⁴³ F. Csanak Dóra közlése.

⁴⁴ FODOR (1991), 120–121; FODOR (1986), 17.

⁴⁵ FÜLEP (2001), 224–225.

Eötvös Collegiumban a művészettörténet nem volt önálló tanszak, a tanári karban is képviselt szakterület, a könyvtár számos értékes művészettörténeti feldolgozással is rendelkezett. A művészettörténeti részleg anyagának egy igen jelentős részét ide-



23. Széher úti villa. Háló-fogadó

gen, főleg német, olasz és francia nyelvű munkák tették ki. A tematikus művészettörténeti összefoglalások közül a *Propyläen Kunstgeschichte*, a *Handbuch der Kunstwissenschaft*, az *Histoire universelle des arts* teljes sorozata, a *Klassiker der Kunst* nagy része megtalálható volt itt. A monografikus munkák és életműkiadások közül különösen értékesnek tekinthetjük John Ruskin, Jacob Burckhardt, Carl Justi vagy Emile Mâle könyveit. 1945–1946 folyamán az Eötvös Collegiumba került a második világháború éveiben elhunyt író, az egykori collegista Szabó Dezső hagyatéka. Ennek az anyagnak igen jelentős részét tették ki a Szabó által külföldön, főként Olaszországban vásárolt és onnan rendelt művészeti könyvek, albumok, amelyek ugyancsak a művészettörténeti könyvtár anyagát gazdagították. Nem

tudjuk, hogy Fülep ismerte vagy használta-e ezt a gyűjteményt. Saját könyvtára végül nem került az intézmény gondozásába, a megállapodás szerint az magántulajdona maradt. Nem sokkal a Széher útra költözése előtt még tanítványai segítségével kiválogatta könyvtárát, ekkor számos feleslegesnek ítélt könyvet antikváriumban adott el, egy részüket pedig Fodor Andrásnak és feleségének adományozta. Fülep 1970-ben bekövetkezett halála után könyvtára a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának Könyvtárába került, az egykori tanítvány, Németh Lajos közbenjárására.

Collegiumi tanári évei alatt Fülep Lajos helyzete igencsak megváltozott: szociológiai szóhasználattal élve a „társadalmi mező”, amelyben mozgott, és amelyben a korszakot kezdte – a vidéki, falusi lelkipásztori lét –, egy olyan közeget feltételez, amelyből hagyományos esetben nincs átjárás az országos közélet, az „országos elit” irányába. Hatalmas és rendkívül értékes zengővárkonyi levelezése azonban azt bizonyítja, hogy az ország „szellemi” centrumából rövid időre sem szakadt ki. A második világháború utáni koalíciós évek „demokratizálódási folyamata” több más, addig méltatlanul elfeledett személyhez hasonlóan őt is előtérbe helyezte. Fülepet még 1945-ben Genthon István és Gerevich Tibor közösen ajánlotta a Magyar Tudományos Akadémiának felvételre, ami végül 1948 júliusában következett be, nem sokkal azután, hogy két ajánlójának tagságát megszüntették. Fülep székfoglaló előadását először a magyar nyelvről kívánta tartani, majd ezt megváltoztatva A magyar művészettörténelem föladata címmel beszélt. A magyar művészettörténet-tudomány akkori állapotát tekintette át és új célokat jelölt ki nagyívű és összegző előadásában, melyben kerülte a marxista terminológiát, ugyanakkor azonban szinte földbe tipor-ta a két világháború közötti magyar művészettörténet mindent magyarosítani és

nemzetivé tenni akaró, nem alátámasztható fogalomrendszerét.⁴⁶ Ezzel együtt meghatározta azt a programot, mellyel a következő évtizedekre felvértette a magyar művészettörténet-írást azzal az etikai alapú, belső tartással, amely lehetővé tette, hogy az országban a nem éppen ideális körülmények ellenére komoly és minőségi munka folyjon.

⁴⁶ FÜLEP (1951).

BIBLIOGRÁFIA

- BEKE (2006) – BEKE László: Németh Lajos (1929–1991). Kortárs/modern művészet és művészettörténet, *Enigma*, III(2006), 49. sz., 593–604.
- DIZSERI (2003) – *Fülep Lajos élete. Dokumentumok alapján*, szerk. DIZSERI Eszter, Budapest, Magyar Református Egyház Kálvin János Kiadója, 2003.
- DOMOKOS (1999) – DOMOKOS Mátyás: Társadalmi regényből történelmi regény. A műfaj metamorfózisa, *Kortárs*, 43(1999), 10. sz., 58–62.
- DOMOKOS (2000) – DOMOKOS Mátyás: Ezredvégi tűnődés a költői érettségről, *Kortárs*, 44(2000), 9. sz., 37–44.
- DOMOKOS (2003) – Domokos Mátyás visszaemlékezése, in DIZSERI (2003).
- DOMOKOS (2005) – DOMOKOS Mátyás: Bolyongás a bürokrácia labirintusában, Ariadne fonala nélkül, *Holmi*, XVII(2005), 9. sz., 1114–1127.
- DOMOKOS (2006) – DOMOKOS Mátyás: A Magyar Népi Művelődési Intézetéről, *Holmi*, XVIII(2006), 4. sz.
- FODOR (1986) – FODOR András: *Ezer este Fülep Lajossal*, I–II, Budapest, Magvető, 1986.
- FODOR (1991) – FODOR András: *A Kollégium. Napló 1947–1950*, Budapest, Magvető, 1991.
- FÜLEP (1948a) – FÜLEP Lajos: A típusbútor ügyében, *Forum*, III(1948), 8. sz., 644–648, újraközölve in FÜLEP (1976), 520–526.
- FÜLEP (1948b) – FÜLEP Lajos: Egy nagy lehetőség Budapest és az ország újjáépítésében, *Forum*, III(1948), 9. sz., 690–701, újraközölve in FÜLEP (1976), 366–383.
- FÜLEP (1951) – FÜLEP Lajos: A magyar művészettörténelem föladata, in *A Magyar Tudományos Akadémia II. Társadalmi-Történelmi Osztályának Közleményei*, II, 1951, 1. sz., 3–24. (Művészettörténet 3. múzeológiai sorozat), újraközölve in FÜLEP (1976), 407–436.
- FÜLEP (1976) – FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet. Cikk, tanulmányok 1920–1970*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1976.
- FÜLEP (1998) – FÜLEP Lajos *Levelezése*, IV: 1939–1944, szerk. F. CSANAK Dóra, Budapest, MTA Művészettörténelmi Kutató Csoport, 1998.
- FÜLEP (2001) – FÜLEP Lajos *Levelezése*, V: 1945–1950, szerk. F. CSANAK Dóra, Budapest, MTA Művészettörténelmi Kutató Csoport, 2001.
- FÜLEP (2004) – FÜLEP Lajos *Levelezése*, VI: 1951–1960, szerk. F. CSANAK Dóra, Budapest, MTA Művészettörténelmi Kutató Csoport, 2004.
- KERESZTURY (1989) – KERESZTURY Dezső: Emlékezés az Eötvös Collegium utolsó éveire, *Valóság*, XXXII(1989), 3. sz., 61–84.
- MTA (2003) – *A Magyar Tudományos Akadémia tagjai 1825–2003*, I–III, szerk. BECK Mihály–GLATZ Ferenc és mások, Budapest, MTA Társadalomkutató Központ, 2003.
- NÉMETH (1965) – NÉMETH Lajos: Gondolatok Fülep Lajos munkásságáról, *Művészettörténelmi Értesítő*, III(1965), 173–178.
- NÉMETH (1970) – NÉMETH Lajos: Fülep Lajos halálára, *Nagyvilág*, XV(1970), 12. sz., 1914–1915.
- NÉMETH (1971a) – NÉMETH Lajos: Fülep Lajos. 1885–1970, *Magyar Tudomány*, új folyam, XVI(1971), 4. sz., 255–258.
- NÉMETH (1971b) – NÉMETH Lajos: Fülep Lajosról, in FÜLEP Lajos: *Magyar művészet – Művészet és világnézet*, Budapest, Gondolat, 1971, 267–273.
- NÉMETH (1972) – NÉMETH Lajos: Fülep Lajos emlékezete, *Jelenkor*, XV(1972), 1. sz., 50–51.
- NÉMETH (1974) – NÉMETH Lajos: Fülep Lajos, *Literatúra*, I(1974), 4. sz., 31–46.
- NÉMETH (1975) – NÉMETH Lajos: Fülep Lajos művészetfilozófiája, *Jelenkor*, XVIII(1975), 7. sz., 631–634.
- NÉMETH (1976) – NÉMETH Lajos: Fülep Lajos és Kondor Béla találkozása, *Jelenkor*, 19(1976), 3. sz., 243–251.

- NÉMETH (1977) – NÉMETH Lajos: Fülep Lajos: *Művészet és világnézet* (könyvismertetés), *Magyar Filozófiai Szemle*, XXI(1977), 3–4. sz., 443–447.
- NÉMETH (1981) – NÉMETH Lajos: *Baalbek. Németh Lajos tanulmánya Csontváry Kosztka Tivadar Baalbek című képéről*, Budapest, Corvina, 1981.
- NÉMETH (1985a) – NÉMETH Lajos: Fülep Lajos és modern művészet, *Jelenkor*, XXVIII(1985), 9. sz., 782–792.
- NÉMETH (1985b) – NÉMETH Lajos: Fülep Lajos születésének 100. évfordulóján, *Élet és Tudomány*, XL(1985), 4. sz., 105–106.
- NÉMETH (1985c) – NÉMETH Lajos: Fülep Lajos, in *Ezer év. Arcképek a magyar történelemből*, főszerk. POZSGAY Imre, Budapest, Hazafias Népfront, 1985, 473–476.
- NÉMETH (1985d) – NÉMETH Lajos: Fülep Lajosról I–II, *Jelenkor*, XXVIII(1985), 1. sz., 43–48 és 2. sz., 155–157.
- NÉMETH (1986) – NÉMETH Lajos: Fülep Lajosról, in *Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára*, Pécs, Tempo, 1986, 7–16 (Dunántúli dolgozatok. Művészettörténeti sorozat).
- PAKSA (2004) – PAKSA Rudolf: A báró Eötvös József Collegium története Keresztury Dezső igazgatósága idején, in *Keresztury Dezső az Eötvös Collegium igazgatója (1945–1948). Tanulmányok*, szerk. PAKSA Rudolf, Budapest, Argumentum–Eötvös József Collegium, 2004.
- RÓZSA (2009) – Beszélgetés Róza György művészettörténésszel, *Enigma*, XVI(2009), 58. sz., 123–142.
- SZOJKA (2005) – SZOJKA Emese: *A sárközi bútor*, Budapest, Magyar Néprajzi Múzeum, 2005 (A Magyar Néprajzi Múzeum tárgykatalógusai, 10.)
- TASNÁDI (2000) – TASNÁDI Zsuzsanna: Rajz- és festménygyűjtemény, in *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei*, szerk. FEJŐS Zoltán, Budapest, Néprajzi Múzeum, 2000.

KRONOLÓGIA (1945–1951)

1945. november 29. Fülep Lajos feltehetően első alkalommal ír Keresztury Dezső parasztpárti vallás- és közoktatásügyi miniszternek. Egyetemi tanári kinevezésének lehetőségéről szeretne személyesen beszélni Kereszturyval, készen áll az újbóli tanításra, akár Pécsen, akár máshol. FÜLEP (2001), 70–72.
1946. január 3. Keresztury először keresi fel Fülepet Zengővárkonyban.
1946. január 20. Fülep újra meghívja Kereszturyt Zengővárkonyba. FÜLEP (2001), 79–80.
1946. április 27. előtt Keresztury Illyés Gyula és Bisztrai Farkas Ferenc társaságában meglátogatja Zengővárkonyban Fülepet. FÜLEP (2001), 80.
1946. február 5. Keresztury azt javasolja Fülepnek, hogy kérje rehabilitációját és közszolgálatba való visszahelyezését. FÜLEP (2001), 90–91.
1946. június 12. Fülep levele Kereszturynek: bizonytalan a rehabilitációs ügymenettel kapcsolatban, újra meghívja az igen elfoglalt minisztert. FÜLEP (2001), 100–101.
1946. június 16. Fülep levelet kap Kereszturytól, melyben megkéri, hogy dolgozzon ki egy „parasztiskolai” programot. FÜLEP (2001), 104.
1946. június 18. Fülep levele mellékleteként elküldi a Parasztság-nevelő iskola tanterv-vázlatát Illyés Gyulának. FÜLEP (2001), 105–107.
1946. június 21. Fülep Szabó Lajosnak írott levelében említi, hogy a közeljövőben Pestre kell mennie, szállást keres. Felmerül annak lehetőségése is, hogy az Eötvös Collegiumban (a továbbiakban: EC) szálljon meg, de onnan még nehézkes az átjárás Pestre. FÜLEP (2001), 109–110.
1946. július 16. Megjelenik Keresztury VKM rendelete az újonnan felállítandó Magyar Népi Művelődési Intézetéről. Illyés Gyulát elnöknek, Fülepet az elnöki tanács egyik tagjának nevezik ki. FÜLEP (2001), 108.
1946. augusztus 5. Fülep megköszöni Kereszturynek ügye elintézését és pesti egyetemi tanárrá való kinevezését. FÜLEP (2001), 128–129.
1946. augusztus 16. Fülep levele Kereszturynek azokról az újságcikkekről, melyek Kereszturyt támadják Fülep egyetemi státusával kapcsolatban. FÜLEP (2001), 136–137.
1946. szeptember 5. Fülep Budapestre megy egyetemi tanári kinevezésének átvételére és eskütételre, ekkor Mándy Stefánia és férje, Tábor Béla Haris közeli lakásában száll meg. FÜLEP (2001), 143–144.
1947. február 5. Fülep levele Kereszturynek Zengővárkonyból, melyben jelzi, hogy annak felajánlását nem feledve szívesen menne az EC-be, ha rendelkezésére állna két-három szoba értékű tárgyainak befogadására. Ellentételezésképpen könyveit az EC-nek adományozná. Olaszt már nem szeretne tanítani, inkább filozófiát. Kisebb balesetet szenvedett, csuklója megrepedt. FÜLEP (2001), 173–175.
1947. február 27. Fülep levele Kereszturynek. FÜLEP (2001), 178.
1947. április 24–május 1. Fülep Budapestre utazik (repülővel!), a Baumgarten Alapítvány felkérésére április 25-én emlékbeszédet mond Elek Arthur emlékére. Budapesti tartózkodása alatt találkozik Illyés Gyulával, és április 27-én Kereszturyval, akivel megbeszélik a következő lépéseket. Május 1-én visszaérkezik Zengővárkonyba. FÜLEP (2001), 202.
1947. május 14. Fülep levele Kereszturynek: kéri, ha lehet, intézze el, hogy az egyetemen ne kelljen órát tartania, viszont az EC-ben akár több órát is elválna, az olasz kivételével. FÜLEP (2001), 218–219.
1947. május 28. Fülep levele Kereszturynek: az EC-ben végleges szállást kér, továbbköltözni onnan nem szeretne, kéri néprajzi gyűjteményének elhelyezését is. FÜLEP (2001), 223.
1947. július 7. Fülep ingerült hangú levele Kereszturynek: kezdi reménytelennek látni a helyzetet. Úgy érzi, az EC-ben nem törődnek eléggé ügyével. FÜLEP (2001), 228.

1947. július 13. után Keresztury válasza Fülepnek: a három szoba rendben van, a könyvtár nélkül is szükség van rá. A többi gyűjteményt is Fülep ajánlotta fel a Budapestre költöztetés ellentételezéseként. Keresztury felajánlja, hogy – ha neki így megfelelőbb –, a holmijai nélkül, egy év próbaidőre, egy szobába költözzön be. FÜLEP (2001), 230.
1947. július 18. Fülep erőteljesen szidalmazó hangú levele Kereszturynek: ugyanakkor elfogadja az ajánlatot. Könyvtára átengedését az „örökös tagság” érdekében ajánlotta fel. A próbaidős beköltözést nem fogadja el. FÜLEP (2001), 232
1947. július 25. Fülep levele Kereszturynek a szerződéstervezettel kapcsolatban. FÜLEP (2001), 238.
1947. augusztus 18. Fülep sürgöti Kereszturyt, hogy még az őszi félévben beköltözhessen és elkezdhesse a tanítást. A beköltözés előtt még fel akarja keresni az EC-t, hogy meg tudja nézni és elmondja kéréseit az átalakítással kapcsolatban. A Zengővárkonyban vendégeskedő Prohászka Lajos dicsérte az EC-t, Fülep érdeklődését felkeltette a diákok iránt. FÜLEP (2001), 253.
1947. szeptember 8. előtti napok: Fülep Budapesten tartózkodik, megtekinti az EC-ben a számára kijelölt szobákat. FÜLEP (2001), 255.
1947. szeptember 11. Fülep levélben megadja Kereszturynek a felújítás általa elképzelt további paramétereit. Tomasz Jenő, az EC gazdasági vezetője kérésére Zengővárkonyban fog beszerezni élelmiszereket. FÜLEP (2001), 260.
1947. szeptember 12. Alexits György államtitkár levele Keresztury Dezsőnek, melyben a minisztérium közli: Fülepet az EC-be irányították szolgálatra. ECL 73/a.
1947. szeptember 22. Fülep ingerült hangú levele Kereszturynek: a nem sokkal korábban levélben megkapott szerződést nem írja alá, mivel szerinte annak átfogalmazott szövege egyre jobban eltávolodik az ő eredeti szándékaitól. FÜLEP (2001), 261. Az épület-felújítás miatt az évi első tanári értekezlet az EC-ben. KERESZTURY (2004), 85.
1947. szeptember 23. Fülep kiegészítése előző nap írott leveléhez: nincs szükség jogászra. FÜLEP (2001), 262.
1947. október 4. Fülep további kifogásokat emel Kereszturynek, aggódik, hogy még nincs minden teljesen elintézve. FÜLEP (2001), 264.
1947. október 15. Fülep levele Kereszturynek a költözködés megszervezéséről. A szállítmányozást a pécsi Jókai téren székelő Szállítmányozási és Kereskedelmi Rt. fogja végezni. Egy nap alatt szeretné lebonyolítani az egészet. A néprajzi anyaggal szeretné kezdeni a költözködést. Kéri Kereszturyt, hogy ők is jöjjenek le egy autóval segíteni. Levele végén ismerteti gyűjteményeit. FÜLEP (2001), 265–268.
1947. október 25. Fülep második levele a szállítás körülményeiről. FÜLEP (2001), 270.
1947. november 4. Fülep megkapja az október 27-én kelt szerződést, erről értesíti Kereszturyt. FÜLEP (2001), 272–275.
1947. november 8. A Baumgarten Alapítvány tanácsadó testületi ülésén Fülepet a testület tagjává választják. A testületnek már tagja volt Keresztury Dezső is. FÜLEP (2001), 278.
1947. november 13. Fülep Ravasz László dunamelléki református püspöknek és Tóth Lajos szekszárdi esperesnek írott levelében egyetemi tanári kinevezése miatt lemond zengővárkonyi lelkészi állásáról. Két nappal korábban, november 11-én a zengővárkonyi presbitériumi ülésen már bejelentette lemondását. FÜLEP (2001), 276–277.
1947. november 20. Fülep beköltözik az EC-be (FÜLEP [2002], 16; FODOR [1991], 45). Keresztury levélben értesíti a VKM-et, hogy Fülep elfoglalta szolgálati helyét az EC-ben, és sikerrel befejezték a költöztetést, melynek ellenértékeként Fülep néprajzi gyűjteménye állami tulajdonba ment át. Kéri még 10 000 forint kiutalását az időközben felmerült és a néprajzi gyűjtemény épületen belüli elhelyezésével kapcsolatos költségekre. ECL 73/a.
1947. november 24. Fodor András Fülep megbízásából elmegy Lukács Györgyhoz, hogy elkérje tőle a Fülep olaszországi útleveléhez írt ajánlást, majd elvigue azt a Belügyminisztériumba, Szebenyi Endréhez. Fülep három forintot ad neki, de Fodor inkább a Lukácssal való megismerkedés miatt vállalja a megbízatást. FODOR (1991), 46.
1947. november 26. Bay Zoltán előadása az EC-ben Kauzalitás és valószínűség a modern fizikában címmel. KERESZTURY (2004), 92.
1947. november 28. Lukács György előadása az EC-ben A marxista esztétikáról címmel (KERESZTURY [2004], 92). Lukács három kérdéskörrel beszél: 1. A művészet társadalmi meghatározottsága. 2. A marxista kritika. 3. A realizmus kérdése. FODOR (1991), 48–49.
1947. december 3. Molnár Erik előadása az EC-ben A történelmi materializmus avagy a dialektika problémái címmel. KERESZTURY (2004), 92.
1947. december első hetében Fülep influenzában szenved, a tanítást nem folytatja ebben a félévben. FÜLEP (2001), 283–284.
1947. december 13. Első alkalommal van jelen Fülep az EC tanári testületének értekezletén. Keresztury megnyitja után köszönti őt; bemutató szavai szerint művészettörténetet és filozófiát fog tanítani a következő félévtől. ECL 54/102/d.
1947. december 15. Az első félév utolsó tanítási napja az EC-ben. KERESZTURY (2004), 85.
1947. december 17. Révai József előadása az EC-ben Marxizmus és politika címmel. KERESZTURY (2004), 92.
1947. december 19. Az EC tanári értekezlete, Fülep ott tartózkodása alatt az első. A hivatalos jegyzőkönyv szerint „A VKM szolgálatra osztotta be dr. Fülep Lajos egyetemi tanárt, aki a második félévtől művészettörténetet és filozófiát tanít” (KERESZTURY [2004], 85–86; ECL 54.102/d:7). Keresztury bejelenti, hogy a másodéveseknek a második félévre néprajzi, művészettörténeti, társadalomtudományi alapismeretekről szóló órákat és esetleg zenei előadásokat iktat be. Este Bognár József, Budapest főpolgármestere ad elő Az újjáépülő Budapest címmel (KERESZTURY [2004], 92). Fülep hozzászól az előadáshoz, s azt fejtegeti, hogy a Várnegyed inkább egyetemi várossá kellene átalakítani, semmint újból kormányzati, hivatali negyedet csinálni belőle. FODOR (1991), 62.
1948. január 10. Fülep levele Tolnay Károlynak Firenzébe. Fülep már december 1-jén megkezdhetné volna ösztöndíjas idejét. FÜLEP (2001), 288.
1948. január 26. Fülep Rómába érkezik. FÜLEP (2001), 290.
1948. január 31. Fülep megtartja első előadását a Római Magyar Akadémián; az előadás témája Róma. FÜLEP (2001), 292.
1948. február 1. Fülep második előadása Rómában a művészetfilozófiáról. FÜLEP (2001), 292.
1948. február 2. Fülep levele Kereszturynek Rómából. FÜLEP (2001), 281.
1948. február 3. A tavaszi félévet nyitó értekezlet az EC-ben. Keresztury kéri a tanárokat, hogy az egyetemi oktatás kezdeténél korábban, már a február 9-cel kezdődő héten kezdjék meg óráikat. Bejelenti

- továbbá, hogy a második félév folyamán kerül elhelyezésre Fülep néprajzi gyűjteménye a régi földrajzi könyvtárban, melynek rendbehozatalára megvan a fedezet. Tálasy Istvánt kéri fel néprajzi előadások tartására. ECL 54/102/d:8; KERESZTURY (2004), 86.
1948. február 16. Rába György, az *Újhold* szerkesztője beszélgetésen vesz részt az EC-ben a Szerda Esték keretében. KERESZTURY (2004), 93.
1948. február 20. Illyés Gyula az EC vendége az Szerda Esték keretében. KERESZTURY (2004), 93.
1948. március 3. Rabinovszky Máriusz művészettörténész ad elő a Szerda Esték keretében. KERESZTURY (2004), 93.
1948. március 8–10. Fülep Firenzébe indul. FÜLEP (2001), 296.
1948. március 20. Fülep levele Kereszturynek Firenzéből. FÜLEP (2001), 298.
1948. április 6. Fülep olaszországi útja végeztével visszaérkezik Budapestre. FÜLEP (2001), 302–303.
1948. április 10. Fülep levele unokatestvérének, Porzolt Ferencnének a Szabolcs megyei Dombrádra. Bejelenti, hogy három–négy hét múlva Sárospatakra megy, és szeretné meglátogatni (FÜLEP [2002], 303–304). A kirándulás végül elmarad, helyette Fülep diákjaival Csurgóra megy. FÜLEP (2001), 315.
1948. tavaszán Fülep megkezdí oktatási tevékenységét az EC-ben. FÜLEP (2001), 16.
1948. április 20. Az EC tanulmányi rendjének megbeszélésére kiküldött előkészítő bizottság megbeszélése; Fülep előzetesen jelezte részvételét (ECL 54/102/d). Fodor részt vesz Fülep első, kezdőknek, azaz elsőéveseknek tartott óráján. Véleménye szerint „meddő szócséplés” folyik a művészet meghatározása körül. FODOR (1991), 106; FODOR (1986), 15.
1948. április 21. Fodor részt vesz a felsőéves hallgatóknak tartott „haladó” művészettörténet órán Rózsa György és Bornyi Sándor társaságában. Fülep Lechner Ödön építőművészetéről beszél, szidja az eklektikus építészetet. FODOR (1991), 107; FODOR (1986), 15.
1948. április 27. Fülep óráján arról beszél, hogy miért nem szabad meghátrálni a művészet fogalmának meghatározása előtt. FODOR (1991), 108; FODOR (1986), 15.
1948. április 28. Fülep előadása római élményeiről a Szerda Esték keretében. FODOR (1991), 108; FODOR (1986), 15.
1948. május 5. Nagy Adorján (Nagy András collegista apja) tart előadást a Szerda Esték keretében a helyes beszédtechnikáról. Utána diákelnök-választás, melyen Vekerdy József nyer a collegiumi kommunista pártsejt jelöltjével, Nagy Andrással szemben. Az utolsó „szabad” diákelnök-választás az EC-ben. KERESZTURY (2004), 93.
1948. május 6. Révai József berendeli magához a minisztériumba Kereszturyt, ugyanis őt és Vekerdyt több collegista diák „feljelentette” nála. Este Vekerdy lemond tisztségéről (KERESZTURY [2004], 93). Négy nap múlva az újabb diákelnök-választáson Nagy András ellenjelölt nélkül, egyhangú győzelmet arat.
1948. május 7. A *Magyar Valóság* című kiállítás megtekintése a Fővárosi Képtárban. Hazafelé a villamoson a *Válaszról* és Németh László *Iszony* című művéről beszélgetnek, Németh és Fülep személyes ellentéte is világossá válik Fodor számára. FODOR (1991), 112; FODOR (1986), 16.
1948. május 20–24. Fülep diákjaival Csurgóra megy szociográfiai felmérésre. Fodor naplója szerint a kiránduláson részt vesz Gyapay Gábor és Bornyi Sándor is. Kereszturynek írott levelében sajnálkozik azt fejezi ki, hogy nem volt megtalálható az EC-ben. FÜLEP (2001), 314.
1948. május 24. Keresztury Dezső levélben kéri a VKM-et, hogy nevezzen ki igazgatótanácsot az EC élére (ECL 50.96./A/4/4). Fülep vezetésével hazaérkezik egy csapat collega (Gyapay Gábor, Bornyi Sándor stb.) a szociográfiai kirándulásról.
1948. június 1. Fodort barátja, Varga Hajdú István, a Képzőművészeti Egyetem Dénes-tanszékének tanársegédje műhelyükbe invitálja, ahol megtekintik a restaurálás alatt levő Csontváry-képeket (*Baalbek, A Panaszfal bejáratánál, A Nagy Tarpatak a Tátrában, A taorminai görög színház romjai*). Pán Imre Andrassy úti üzletében tizenhat eredeti Picasso-rajz van kiállítva. Este Fodor beszámol élményeiről Fülepnek, felkelti érdeklődését a Csontváry-művek iránt, illetve bemutatja neki Varga Hajdú nála lévő tíz-tizenöt vázlatát, melyek alapján Fülep dicséri, tehetségesnek tartja. FODOR (1991), 119; FODOR (1986), 17.
1948. június 2. Vita Fülep óráján a művészet megítéléséről. Este vacsora után Fodor, Bornyi és Rózsa megtekintik Fülep szobáját, ahol két Rippl-Rónai és egy Márffy-kép is látható; a könyvtárszobájában van Ferenczy Béni Ady-maszka is. Este az erős szél ellenére a Gellérthegyén sétálnak és művészetről beszélgetnek. FODOR (1991), 120–121; FODOR (1986), 17.
1948. június 5. A félév utolsó tanítási napja az EC-ben. ECL 54.102/d.
1948. június 7. Fodorék megbeszélnek Füleppel vasárnap délelőttre a látogatást a Képzőművészeti Főiskolára, Csontváry műveihez. FODOR (1991), 122.
1948. június 12. Fülep Kerényi Károlynak Tegnába írott levelében bizalmasan közli, hogy Keresztury távozni fog az EC-ből, nagy változások lesznek. Lakáskeresésbe fog, nem tudja, mit tehetne kinevezésével. FÜLEP (2001), 319.
1948. június 13. Látogatás a Képzőművészeti Főiskolán; jelen van Lator László, Kozma Géza, Szász Imre, Németh Judit. Fülep keveset beszél, Fodor ezt Csontváry rendkívüli hatásának tulajdonítja. Utána átmennek a Szépművészeti Múzeum Szinyei Merse Pál-kiállítására. FODOR (1991), 124; FODOR (1986), 18–19.
1948. június 18. Az EC első emeleti nyugati szárnyán néprajzi szobát rendeznek be Fülep gyűjteményéből (KERESZTURY [2004], 94). Fodor is részt vesz a Keresztury által irányított munkában. Fülep reméli, hogy ünnepélyes avatásra is sor kerülhet. FODOR (1991), 125; FODOR (1986), 19.
1948. június 25. Tanévzáró értekezlet az EC-ben Fülep részvételével. ECL 54.102/d:9.
1948. július: Hivatalosan is kinevezik Lutter Tibort az EC igazgatójává. KERESZTURY (2004), 94.
1948. július 2. Fülepet az MTA levelező tagjává választják. MTA I (2003), 380.
1948. július 25–31. Felvételi az EC-ben. Fülep szobájában fogadja a felvételizőket „fejkopogtatásra”. Domokos Mátyás is felvételizik nála (DIZSERI [2003], 206). Németh Lajost magyar–francia–művészettörténet szakos hallgatóként veszik fel.
1948. augusztus: Megjelenik Fülep A típusbútor ügyében című írása a *Forum* az évi 8. számában. Újraközölve in FÜLEP (1976), 520–526.
1948. szeptember: Fülep lakrészének átalakítása, a harmadik szoba hozzácsatolása. FÜLEP (2001), 348. A *Forum* című folyóiratban megjelenik a korszakban megjelent leghosszabb írása Egy nagy lehetőség Budapest újjáépítésében címmel. Több válasz is érkezik a cikke. Újraközölve in FÜLEP (1976), 366–383.

1948. október 19. Fülep megkezdi óráit, amelyekre tíznél többen jelentkeztek; közülük csak egy muzeológus–művészettörténész szakos hallgató, Németh Lajos. Az esti vacsoránál Szigeti Józsefre panaszkodnak Fülepnek a diákok. FODOR (1991), 166; FODOR (1986), 19.
1948. november 2. A Képzőművészeti Főiskola munkaverseny–kiállításának megtekintése; Fülep és Barcsay dicséri Varga Hajdú képét. FODOR (1991), 171.
1948. november 7. Tárlatlátogatás Füleppel. A helyszín ismeretlen. FODOR (1991), 174.
1948. november 9. Fülep óráján a művészet és az élet egységét próbálja bizonyítani a régi korokban, majd a máról beszél. A Hegel–jóslatot nem fogadja el. FODOR (1991), 174; FODOR (1986), 20.
1948. november 10. Nagy Balogh János kiállításának megnyitása, részt vesz Fülep és Lukács György is. Este Déry Tibor a Szerda Esték vendége, Fülep is meghallgatja. FODOR (1991), 175.
1948. november 14. Tárlatlátogatás a Szépművészeti Múzeumban: orosz festők. FODOR (1991), 177.
1948. november 17. Révai, Lukács, Tolnai Gábor és Szávai Nándor személyes jelenlétében ünnepélyesen beiktatják „az átformált Eötvös Collegiumot”. Később Fülep személyesen is beszél Révaival az igazgatói irodában. FODOR (1986), 8.
1948. november 23. Fülep óráján felolvassa a *Bányászkiállítás* Pogány Ödön Gábor által írt katalógusbevezetőjének néhány részletét. Fülep kölcsönadja Fodornak Weöres Sándor *Elysium* című kötetét. FODOR (1991), 180–181.
1948. november 30. A collegisták értesülnek róla, hogy Fülep a Baumgarten–díj egyik kurátora lett. FODOR (1991), 184.
1948. december 6. Fülep diákjaival megnézi a Szilágyi–féle magángyűjteményt (Damjanich utca 49.). Fodor András szedi össze a diákokat. Visszafele Fülep ajánlatára megnézik a *Közösségi művészet* című kiállítást az MTA főépületében. FODOR (1991), 187; FODOR (1986), 21–22.
1948. december 7. Fülep óráján a művészeti alkotás keletkezéséről beszél, Rembrandt *Irgalmas samaritánus* című képe feltételezhető keletkezésének példáján. Este meghívják Fülepet a Lutter Tibor indítványára, Rádics József collegista által szervezett szigetszentmártoni kirándulásra. FODOR (1991), 188.
1948. december 12. Kirándulás Szigetszentmártonba: Rádics József, Varjú Dezső, Czine Mihály és Fülep. A helyi községhezán fogadják őket a falu vezetői. Fülep a népszaporulatról is érdeklődik. A HÉV-en beszélgetés a diákokkal, Fülep Evelyn Waugh–t, Patrice de la Tour du Pint és Ramuz–t olvas. FODOR (1991), 189–190; FODOR (1986), 22–23.
1948. december 18. A Fruchter–gyűjtemény meglátogatása a Naphegyen (Tigris utca 51.). Fülep és Fodor mellett Németh G. Béla, Mohay Béla, Horányi Mátyás, Németh Lajos és Kozma vesz részt. FODOR (1991), 193; FODOR (1986), 24.
1949. január 14. Fülep megkéri Fodort, hogy másnap vigyen el egy levelet lányának, Fülep Veronikának a Rókus–kórházba. Fodor Jaspers *Schuldfrage* című művét, Babits németül kiadott *Világirodalmát* és Szigeti József új könyvét látja Fülep asztalán. Fülep beszélgetést kezdeményez a collegistákról és a politikai változásokról. „Többször hangsúlyozza, hogy elégedetlen az állapotokkal, s egyetlen lehetséges megoldásnak a szabad kritika megőrzését tartaná.” Jól érzi magát az EC–ben, nem akar Olaszországba menni, a hozzá ragaszkodó diákok miatt sem. FODOR (1991), 207; FODOR (1986), 25.
1949. január 22. Lutter tanári értekezletet hirdet, amelyen részvételi szándékát Fülep írásban jelzi. ECL 54/102/d.
1949. február 2. Fülep a vacsoránál Fodorral beszélget, nem tudja, az EC–ben maradhat-e. FODOR (1991), 218.
1949. február 10. A collegisták az ebédlőben vacsora után együtt hallgatják a rádióban Bartók három szinpadi játékát. Fülep is csatlakozik hozzájuk. FODOR (1991), 222; FODOR (1986), 25.
1949. február 15. Fodor egyedül jelenik meg Fülep óráján. Hosszan beszélgetnek, Fülep nem érzi jól magát. FODOR (1991), 224; FODOR (1986), 26.
1949. február 18. Fülep az ebédnél megdicséri Fodornak a *Válaszban* publikált *Bartók* című versét. FODOR (1991), 225; FODOR (1986), 26.
1949. február 22. Varga Hajdú behozza az EC–be rajzait és festményeit megmutatni Fülepnek, aki másnap dicséri Fodornak Varga Hajdú munkáit. FODOR (1991), 228.
1949. február 24. Fülep óráján összefoglalja az addig mondottakat; témája az ősz óta: A művészet helye a mai életben. Ezen belül: A művészet elidegenedése az élettől és a művészet külön-szféra volta. FODOR (1991), 229–230; FODOR (1986), 27.
1949. március 3. Elmarad Fülep órája; elmennek az Irodalomtörténeti Társaság által Kolozsvári Grandpierre Emilnek a *Magyarokban Új magyar költészetért* címmel megjelent cikkéről szervezett vitára a Múzeum körútra. FODOR (1991), 234.
1949. március 8. Fülep óráján az előző heti témát folytatja tovább, „határozottabban bizonygatja, hogy a művészet külön szféra”. FODOR (1991), 238; FODOR (1986), 28 (ez utóbbi szerint március 7.).
1949. március 9. Költői est az EC–ben, Fülep Gyergyai Albert és Lutter közelében hallgatja. Fodor, Szász Imre, Lator László szerepel, őket támadják világnézeti szempontból. Másnap Fodor Füleppel beszél meg az est tanulságait, bírálja Fodor kritikusait. Mesél Adyval kapcsolatos élményeiről. Fodor közli vele, hogy diákjai közül többen kritizálják, amiért idealista. FODOR (1991), 239–241.
1949. március 21. Fülep küldeményt vitet Fodorral Zádor Annának a Franklin Kiadóba. Ebéd után közli Fodorral, hogy Vas István meg szeretne ismerkedni vele, mert Shakespeare–fordításait nagyon jónak találta. FODOR (1991), 252; FODOR (1986), 30.
1949. március 22. Sárközi Márta Fodorral két sötét színű biedermeier poharat küld ajándékba Fülepnek a *Válasz* szerkesztőségéből. Fülep örül a küldeménynek. FODOR (1991), 252; FODOR (1986), 30.
1949. március 23. Fülep diákjaival meglátogatja Gegesi Kiss Pál gyűjteményét. Fülep kitűnően érzi magát. Fodor és Németh Lajos „ott kotnyeleskedik körülötte”. FODOR (1991), 253; FODOR (1986), 31.
1949. március 27. Vasárnap délelőtti műterem-látogatás Medgyessy Ferencnél a Százados úti művésztelepen. Fülep levélben szervezte a látogatást. FODOR (1991), 255; FODOR (1986), 31.
1949. március 29. Fülep óráján a gazdaság, illetve a kultúra és a művészet viszonyrendszeréről beszél; tagadja az erre vonatkozó vulgármarxista tanokat. Fodor szerint „művészetapológiát mível”. FODOR (1991), 258; FODOR (1986), 26.
1949. április 5. Fülep óráján a művészet fogalmáról beszél, Hegel Ki gondolkodik absztraktnak? című írásával is foglalkoznak. FODOR (1986), 33.
1949. április 6. Köves Oszkár műgyűjteményének meglátogatása a Damjanich utcában. Hazafelé Fülep ajánlatára betérnek egy kerthelyiségbe sörözni, családias hangulat. FODOR (1991), 263; FODOR (1986), 33.

1949. április 26. Fülep óráján Egerről mesél lelkesedéssel, ott töltötte az előző heti tavaszi szünetet. FODOR (1991), 276.
1949. május 5. Az EC tanári értekezlete, melynek fő témája a tanulmányi ügyek megbeszélése. ECL 54.102/d.
1949. május 9. Fodor Füleppel beszélget annak szobájában az új collegiumi jelenségekről. FODOR (1991), 284.
1949. május 29. Gyűjteménylátogatás Radnai Béla rózsadombi otthonában. FODOR (1991), 297; FODOR (1986), 33.
1949. június 7. Fodor azt hallja Takács Gyulától, hogy Fülep és Németh László is Fonyódra akar menni nyaralni. FODOR (1991), 304.
1949. június 9. Fülep, Fodor, Rádics József és Wilhelm Rudolf közösen szörzönek a Nagyboldogasszony útja végén. Fülep nem cáfolja a Lukács elleni támadások veszélyét. FODOR (1991), 305; FODOR (1986), 34.
1949. június 20. Fülep súlyos lázzal küzd, de vacsora után hosszan beszélget Fodorral, miután megkapta tőle új Chaucer-fordítását. FODOR (1991), 307; FODOR (1986), 34.
1949. június 21. Fülep elolvasta Fodor Chaucer-fordítását. Tetszik neki, de benne szereplő számos germanizmust kifogásolja. FODOR (1991), 307.
1949. június 30. Fülep lázas, Fodort vigasztalja elégtelen kollokviuma után, és átnézi vele Chaucer-fordítását. FODOR (1991), 310; FODOR (1986), 35.
1949. július 3. Fülep továbbra is beteg, nem jár ki ebédelni a diákokhoz. FODOR (1986), 35.
1949. július: Fülep súlyosan megbetegszik, majd műtéten esik át. Nem vesz részt a július 14–16. között lezajlott felvételin sem. FÜLEP (2001), 370.
1949. július 19. Fodor látogatása Fülep szobájában, a collegiumi helyzetről és a felvételi vizsgákról beszélgetnek. FODOR (1986), 36.
1949. augusztus 2. Fülep Balatonlelléről értesíti Kereszturyt: odaérkezett, de szeretne jobb szállást keresni a betegség kipihenésére. Szeretné meglátogatni Badacsonyban Kereszturyékát. FÜLEP (2001), 372–373.
1949. augusztus 8. Fülep Badacsonyba kirándul Bernáth Auréllal, meglátogatják Egry Józsefet is. Kereszturyval nem találkoznak. FÜLEP (2001), 376.
1949. augusztus 9. Fodor felkeresi Fülepet a balatonlellei Vass-panzióban. FODOR (1991), 321; FODOR (1986), 36–37.
1949. szeptember 12. Fülep Balatonlelléről Budapestre utazik. FODOR (1991), 327.
1949. szeptember: Fülep másik lakást kezd keresni, mivel úgy érzi, az EC-ben már nem maradhat. FÜLEP (2001), 377.
1949. szeptember 16. Fülep beteg és fáradt, Fodorral az EC megszüntetéséről beszél. FODOR (1991), 329; FODOR (1986), 37.
1949. szeptember 19. Fülep megírja Lőrincz Ernőnek: a Balatonról hazatérve az a hír fogadta, hogy az EC megszűnik és internátussá szervezik. Úgy érzi, ez az ő ottlétét is feleslegessé teszi. Hivatalosan még nem közölték a hírt, de a beavatottak már tudnak róla. FÜLEP (2001), 385–386.
1949. szeptember 25. Fülep elbúcsúzik Fodortól, bevonul a János-kórházba, prosztata-műtétet hajtanak végre rajta. FODOR (1986), 38.
1949. szeptember 29. Fodor és Domokos Mátyás meglátogatják a kórházban levő Fülepet. Egy előműtéten már átesett. FODOR (1991), 337; FODOR (1986), 38.
1949. október 3. Fodor és Lator meglátogatják a még mindig kórházban fekvő Fülepet, a betegágyánál találkozónak Zádor Annával is. Beszélnek a szovjet képzőművészeti kiállításról. FODOR (1991), 339; FODOR (1986), 40–41.
1949. október 12. Fodor, Zádor, Varga Hajdú meglátogatja a súlyos lázzal küzdő Fülepet. Két órát beszélgetnek. FODOR (1991), 344–345; FODOR (1986), 42.
1949. október 15. Fülep jobban van, Fodor mellett Káldor György is meglátogatja a kórházban. FODOR (1991), 346; FODOR (1986), 42.
1949. október 18. Fülep jobban van, néhány napon belül kijöhet az Új Szent János Kórházból. Fodornak mesél 1919-es olaszországi kormánybiztosi tevékenységéről és Károlyi Mihállyal való konfliktusáról. FODOR (1991), 347; FODOR (1986), 43.
1949. október 21. Collegisták újra felkeresik Fülepet, láza már elmúlt. Meglátogatja Zádor Anna és Tomasz Jenő is. FODOR (1991), 350; FODOR (1986), 45.
1949. október 24. Fodor újabb látogatása Fülepnél a kórházban, állapota rosszabb. Vas István látogatásáról mesél. FODOR (1991), 351; FODOR (1986), 45.
1949. október 26. Rádics és Fodor látogatása Fülepnél a kórházban. Fülep parasztsággal kapcsolatos élményeiről mesél nekik. Meglátogatja öt lánya, Veronika is. Távozása után Fülep közli a volt collegistákkal, hogy lánya „nagy kommunista”. FODOR (1991), 353; FODOR (1986), 45.
1949. november 4. Fodor látogatása Fülepnél a kórházban, beszámol neki öcsényi kirándulásáról. A műtét óta e napon sétál a szabadban első alkalommal. FODOR (1991), 354; FODOR (1986), 46.
1949. november 8. Domokos és Fodor a kórház folyosóján sétálgató Füleppel beszélget. Inti őket a korai házasság veszélyétől. FODOR (1991), 355; FODOR (1986), 48.
1949. november 11. Utoljára látogat Fodor Fülephez a kórházba. FODOR (1991), 356; FODOR (1986), 48.
1949. november 14. Fülep elhagyja a kórházat, másnap Fodor és Zádor Anna is felkeresi az EC-ben. FODOR (1991), 357; FODOR (1986), 48 (ez utóbbi szerint november 15.).
1949. november 17. Lutter kéri a tanárokat, hogy jelenjenek meg az este kilenc órakor tartandó „kollégiumi taggyűlésen”. ECL 54/104/d.
1949. november 22. Fodorék Bartók-előadásra hívják Fülepet az Operába, aki azonban még nem akar éjszaka kimozdulni. FODOR (1986), 48.
1949. november 25. Fodor az EC-ben felkeresi Fülepet, aki sokat mesél Olaszországról, a Dunántúlról és az Örmánságról, illetve Kiss Géza néprajzi monográfiájáról, melyet közösen szerkesztettek. FODOR (1991), 361; FODOR (1986), 49.
1949. december 9. Fülep beutalóval Hévízfürdőre érkezik, a szanatórium-ban gyógykezelte magát. FÜLEP (2001), 389.
1949. december 27–29. Fülep Révfülöpön tartózkodik egy napot, másnap felkeresi Badacsonyban Egry Józsefet, majd harmadnap hazautazik Budapestre. FÜLEP (2001), 384.
1950. január 9. Fülep értesíti Medgyessy Ferencet, hogy szeretne találkozni vele [FÜLEP [2002], 398]. Aznap tanári értekezlet az EC jövőjéről. ECL 54.102/d.
1950. január 20. Fodor újra felkeresi az EC-ben Fülepet. FODOR (1991), 381.
1950. január 27. Fülep láza miatt távol marad a tanári gyűléstől. A fél-évben három órát hirdet meg: 1. Bevezetés a képzőművészeti tárgyak szemléletébe, konkrét analízisekkel; 2. Görög művészet (folytatás); 3. A XIX. század művészete. Vasárnaponként múzeumok és magángyűjtemények látogatása. Németh Lajos vállalta, hogy megbeszéli az évfolyamokkal, de még nem közölte az eredményt. ECL 104/107.

1950. január 27. Fodor és Fülep Bartók-lemezeket hallgat. Utána Fülep mesél Adyról, Babitsról, Móriczról és a századforduló Budapestjéről. FODOR (1986), 53.
1950. február 1. Fülep aláírásával veszi tudomásul, hogy a „kollégiumi taggyűlés” időpontja csütörtökről péntekre módosult. ECL 54/104/d.
1950. február 8. Fülep lánya, Veronika öngyilkos lesz. FÜLEP (2001), 404; FODOR (1986), 54.
1950. február 21. Fülep és Fodor első találkozója Fülep Veronika halála után. FODOR (1991), 394; FODOR (1986), 55.
1950. február 28. Elmarad Fülep órája. FODOR (1991), 401.
1950. március 1. Fülep félévi első órája az EC Halász Gábor könyvtárának fenntartott termében. A XIX. századi művészet című órát vezeti be. FODOR (1991), 397–398; FODOR (1986), 55.
1950. március 8. Fülep óráján a francia forradalom szerepéről beszél. FODOR (1986), 56.
1950. március 12. Fülep óráján a Szépművészeti Múzeumba mennek. Fodor szervezi be az órára Pölöskei Ferencet és Bugán Józsefet. A 19. század művészetével ismerkednek, utána beülnek sörözni a Kéményseprőbe. FODOR (1991), 403; FODOR (1986), 57.
1950. március 15. Fülep-óra: Pölöskei és Bugán máris megkedvelte Fülepet. FODOR (1991), 404–405; FODOR (1986), 57.
1950. március 26. Látogatás a Szépművészeti Múzeumban. A 19. századi magyar anyagot nézik meg, utána újra a Kéményseprőbe ülnek be sörözni. FODOR (1991), 408; FODOR (1986), 60–61.
1950. április 22. Fodor először találkozik Füleppel a tavaszi szünet óta, meghívja az Eötvös és a József Attila Kollégium közötti futballmérkőzésre; Fülep a meghívást nem fogadja el. FODOR (1986), 61.
1950. április 26. Fodor részletesen jegyzetel Fülep óráján: Németh Lajos vitázik az „Öreggel” az „Überbau – Unterbau” fogalmáról. FODOR (1991), 417–418.
1950. április 30. Látogatás a Szépművészeti Múzeumban, a nagybányaikat nézik meg alaposabban. Fülep Szinyeinél át akarja adni a szót Némethnek, „de ő elhúzódik, mondván: – Nem tartom haladónak az impresszionistákat. – Hát kiket tart annak? – Repint és Courbet-t!” Fülepnek ez rosszul esik. Újra beülnek a Kéményseprőbe. FODOR (1991), 419; FODOR (1986), 62.
1950. május 7. Újabb óra a Szépművészeti Múzeumban, ahol a magyar impresszionistákat és expresszionistákat nézik meg. Fülep szerint nagy kár, hogy a Szépművészeti Múzeum elszalasztotta megszerezni a Nemes Marcell-gyűjteményt. FODOR (1991), 425.
1950. május 8. Fülep olvasni kezdi Puskin *Ruszlán és Ludmiláját* Fodor fordításában. Zádor Annának is küld egy csomagot a Franklin Kiadóba. Másnap Fülep komoly dicséretben részesíti Fodort fordításáért. FODOR (1991), 425–426.
1950. május 10. Fodor és Fülep Zugligetbe megy Sárközi Mártához. Fülep vidéki öröklakás felől érdeklődik. Esti óráján Fülep a rokokó művészetéről beszél (FODOR [1991], 426). Fodor beszámol Fülepnek az előző esti „taggyűlés” eseményeiről. FODOR (1986), 65.
1950. május 14. Óra a Szépművészeti Múzeumban. Fodor nehezen tudja összeszedni a diákokat. Első alkalommal megy Fábián Gyula is. Nagy István, Nagy Balogh János és főleg kortársak műveit nézik, utána közös sörözés. FODOR (1991), 430; FODOR (1986), 65–66.
1950. május 18. Fodor felkeresi Fülepet vasárnapi óramegbeszélés tárgyában; beszélnek politikáról, világpolitikáról, Brueghelről és Tolnay Károlyról is. FODOR (1991), 432–433.
1950. május 21. Óra a Szépművészeti Múzeumban. Sárosi Bálint is velük tart. Megnézik a Csók István-kiállítást is. FODOR (1991), 433; FODOR (1986), 68.
1950. május 24. Fülep óráján csak ketten jelennek meg: Fodor és Rádics. Esztergomi kirándulást terveznek. FODOR (1986), 69.
1950. június 7. Fodor Füleppel a *Magyar művészet* keletkezéséről beszélget. Mesél párizsi, firenzei, római tartózkodásáról, Adyról és a Cézanne-élményről is. FODOR (1991), 441; FODOR (1986), 69–70.
1950. június 18. A *magyar festészet haladó hagyományai* című kiállítás megtekintése a Fővárosi Képtárban. Fülep szerint inkább „halódó hagyomány”. FODOR (1991), 450.
1950. június 19. Barcsay Jenő műtermének meglátogatása Füleppel. Este sörözni mennek, a collegiumi helyzetről is beszélnek; úgy hallották, nyáron is csak tíz ember maradhat bent. FODOR (1991), 451–452; FODOR (1986), 70–71.
1950. június 20. Füleppel 1919-ről beszélgetnek; 1945–1946-ban felmerült benne, hogy belép a Kommunista Pártba, de a zengővárkonyi párttagok miatt nem lépett be. FODOR (1986), 72.
1950. július elején: Szabó Lőrinc meglátogatja Fülepet az EC-ben. FÜLEP (2001), 430.
1950. július 26. Fülep Császár Jánosnak írott levelében megerősíti, hogy el fog költözni a Nagyboldogasszony útjáról, mivel az „diáktömegszálló” lesz. FÜLEP (2001), 427.
1950. augusztus 1. Fülep az igazgatói irodában találkozik Lutterrel, akit nem sokkal korábban távolítottak el a pártból. FÜLEP (2001), 428.
1950. augusztus 6. Kirándulás Esztergomba. FODOR (1986), 74–75.
1950. augusztus 10. után Fülep Lillafüredre kap szanatóriumi beutalót. FÜLEP (2001), 431.
1950. augusztus 17. Fülep Fodornak írott levelében elmondja, hogy a legújabb hírek szerint 362 főre akarják átalakítani az EC-t. Dömösi kirándulásra utal. FODOR (1991), 466.
1950. augusztus 22. Lutter igazgatói megbízatásának vége, az EC épületét átadják a Tanfolyamellátó Nemzeti Vállalatnak.
1950. szeptember 2. Rádics és Fodor meglátogatja Fülepet; arról beszélnek, hogy Rippel-Rónai kaposvári Róma-villájába kellene költöznie. FODOR (1991), 468; FODOR (1986), 78–79.
1950. szeptember 4. Fülep délelőtt Esztergomba megy lakást nézni. Fodornak és Rádicsnak segít albérltetet találni ismerősénél, Basch Lóránnál. FÜLEP (2001), 437–438; FODOR (1986), 79.
1950. október 9. Fülep székfoglaló előadása az MTA-n A magyar művészettörténelem földadata címmel. FODOR (1986), 79; MTA (2003), 351.
1950. október 11. Fodorék felkeresi Fülepet az EC-ben. Fülep akadémiai előadása visszhangjáról kérdezi őket. Szóba kerül a költőzködés is. FODOR (1986), 80.
1951. január 10. Fülep tavasszal el tud költözni a Széher útra. FODOR (1986), 92.
1951. február 3. Fülep levele Kerényi Károlynak: még nem szóltak ugyan neki, hogy hagyja el az EC épületét, de ő nem akarja megvárni, amíg szólnak. FÜLEP (2004), 25–26.
1951. május 10. Fülep levelet kap Hamvas Bélától, aki szívesen segítene neki könyvtára rendezésében. FÜLEP (2004), 34.
1951. május 11. Fülep beköltözik a Széher út 16-ban álló egykori Dohnányi-villa egyik lakásába. FÜLEP (2001), 377; FÜLEP (2004), 34–39.
1951. június 26. Fülep kinevezése a művészettörténet tanszék nyilvános, rendes egyetemi tanárává. DIZSERI (2003), 216.

Márfai Molnár László

Az ontológiai kérdés az idős Fülep Lajos művészeti írásaiban

Előzmény: művészetfilozófia az 1930-as években

Úgy vélem, Fülep Lajos az 1930-as években írt művészetfilozófiai kéziratában két kortárs felfogásmód, a fenomenológia és a szemiotika diskurzusához kerül időnként a legközelebb. A szemiotikához akkor, amikor a műalkotás jelszerűségét, ezen belül

a jelviszony három aspektusának (jel, jelölő, jelölt) különleges azonosságát állítja a műalkotásban, a fenomenológiához pedig akkor, amikor – leginkább Max Scheler felfogására emlékeztető módon – az esztétikai érték konkrétságát állítja a schelerihez hasonló materiális értékfelfogás jegyében. Fülepnél a „matéria” maga az esztétikum, az érzéki valóság, amiben az érték megjelenik, az ezt felfogó tudat módja pedig a „konkrét szemlélet”. Ez utóbbi jelleg, a fenomenológiával rokonítható felfogás miatt lehetséges, hogy Fülep következetesen lemond az ontológiai kérdések felvetéséről, a létezését elfogadja mint adottságot. Ennek következtében viszont nem jöhet létre Fülepnél a negyedszázaddal későbbi gadamerihez akár csak főbb vonásaiban emlékeztető hermeneutikai elmélet, hiszen nemcsak az ontológia, hanem a lét temporalitása sem kerül a vizsgálódás centrumába. Hogy ez utóbbi párhuzamnak és lehetőségnek a felvetése nem erőltetett, azt – mint erről már korábban írtam – a Gadamer elméletével rokon olyan lényeges vonások mutatják, mint az esztétikai tapasztalat rehabilitációja, a dialógusra utaltság és a megértő jelleg. Természetesen nem feledkezhetünk meg a különbség legfőbb okáról sem, a Gadamer elmélete mögött álló heideggeri életműről, amely a *Lét és idő* 1927-es fundamentális ontológiai kísérletétől kezdve létrehozta a kapcsolatot a fenomenológiai és a hermeneutikai között, illetve úgy is fogalmazhatnánk, hogy megteremti egyfajta fenomenológiai hermeneutika alapjait.

Újabb művészetfilozófiai kísérlet a háború után

A fentiek alapján fokozottan érdekes lehet az a kézirat, amely *Esztétika és művészetfilozófia* címmel 1949–1950 körül nyerhette el ma ismert alakját.¹ Vajon Fülep

A szerző a Nyugat-Magyarországi Egyetem docense.

Kutatási területe a posztmodern művészetfilozófia és esztétika, a kulturális antropológia, a kortárs irodalom és filmművészet, a vizuális hermeneutika, a narratológia és a tudományelmélet.

E-mail cím: marmolnar@hotmail.com

The author is an associate professor at the University of West Hungary. His research areas include the history of post-modern philosophy of art and aesthetics, cultural anthropology, contemporary literature and film, visual hermeneutics, narratology and theories of science.

Email address: marmolnar@hotmail.com

¹ FÜLEP (Ms 4579/7–8. sz.). Fülep kézíratainak katalógusában Ms 4579/7–8. szám alatt található. (A továbbiakban a kézirat oldalszámaira hivatkozom.) A rendelkezésre álló adatok szerint Fülep akadémiai székfoglalójának készült. A kézirat befejezetlen maradt, részben azért is, mert Fülep más témát választott. A részletekről lásd FÜLEP (2002), a vonatkozó levél; és F. CSANAK Dóra magyarázó jegyzetét: uo., 287.

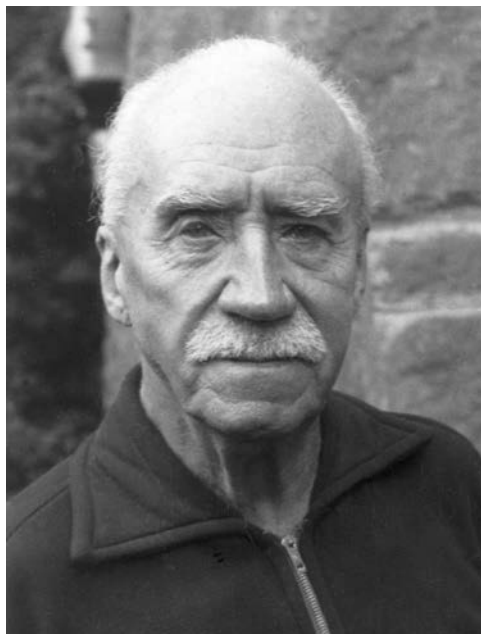
művészetfilozófiai és esztétikai felfogásának módosulását, vagy korábbi kéziratának közvetlen folytatását kell-e látnunk ebben a munkában?

Úgy tűnik, Fülep ebben az írásában a modernség filozófiájának még átfogóbb elemzésével indít, hiszen míg harmincas évekbeli kéziratának fő törekvése a kanti ismeretelmélet bírálata volt (az ismeretelmélet részeként értve a kanti esztétikát is), addig itt a descartes-i *cogito* analízise és kritikája áll a középpontban. Ez a kritika azt az ígéretet rejtje magában, hogy rajta keresztül a modern racionalizmust megalapozó ismeretelmélet bírálata ontológiai kérdéseket vet fel, melyek artikulálása új beszédmód létrejöttét jelenti. Fülep kéziratában is mintha ez történné, mert a racionalizmus absztrakt, kikövetkeztetett létezésfogalmával a korábbi művéből már megismert konkrét, érzéki tapasztalatot állítja szembe. „A konkrét minőség: már létezés, a konkrét mennyiség: már létezés, a létezés predikátuma impliciten bennük van, s ez a többletük a nem létezőhöz, a gondolatihoz képest, mert az utóbbi csak kategorikusan, absztrakte van, qua 'mennyiség', 'minőség' általában, konkrét meghatározottság nélkül. [...] Ebből nem következik, hogy csak olyan minőségeket tudunk elképzelni, (pl. színek, hangok, formák etc.) amilyeneket láttunk (vagy olyan konkrét mennyiségeket) – mert tudunk –, hanem csak az, hogy konkrét minőségeket és mennyiségeket egyáltalán nem tudunk gondolni előzetes konkrét tapasztalatok nélkül. A konkrétet, a létezőt meg kellett tapasztalni.

A filozófiai lét-bizonyítékok mind olyanok (ellenállás etc.) hogy nem következik belőlük semmi. Előbb mindent negálnak, a létezést redukálják az absztrakt létezés momentumára, s onnan nem érik el többé a konkrét valóságot; át kell ugraniok bele, mint Descartes-nak.”²

Fülep szerint ehelyett a konkrét én-tapasztalatból kell elindulni, s belátni, a lét gondolata és a káprázat is egyaránt mérhetetlenül gazdag valóságtapasztalat lehetőségére utal mint mindezen fogalmak előfeltételére. Ezzel szemben a *cogito ergo sum*ból csak az következik, hogy gondolkodás van. „De honnan veszi az első személyt? Onnan, hogy már mást is ismer, azzal szemben: én. A *cogito*-ból csak ez következik: *cogitatio est*. S ha magamat gondolom gondolkodónak, csak azért tehetem, mert magamat már máshonnan tudom. Honnan veszem a grammatikai formát? A gondolkodás nem statuálhatja az én-t a többi valósággal szemben ennek tudata, ismerete nélkül. Már pedig én nincs e nélkül, nincs te, ő, mi, ti, ők nélkül. Az én nem azért van, mert gondolkodik – ezért csak a gondolkodás van – hanem mert más is van.”³

A gondolkodás nyelvi előfeltételezettsége, illetve a másik megtapasztalása mint az én-tapasztalat előfeltétele mellett Fülep a gondolkodás idővonatkozásait,



24. Fülep Lajos utolsó arcképe, 1970

² FÜLEP (Ms 4579/7–8. sz.), 1, kiemelés az idézett műből.

³ Uo., 2.

annak temporalitását is a lét gondolkodást megelőző tapasztalatoként aposztrofálja. Az *ergo sumban* a *vagyok* helyett csak a *gondolkoztam, tehát voltam*, vagy a *gondolkoztam, tehát vagyok* lenne kimondható, amely nem a gondolkodás, hanem az *én léte* folytonosságának megtapasztalása. Ebből azt a következtetést vonja le, hogy a gondolkodás feladata nem valami absztrakt másodvalóság létrehozása, hanem az, „hogyan megértse, ami van, közte önmagát”.⁴

⁴ Uo., kiemelés az idézett műből.

Fülep szerint a „vagyok” azt is implicálja, hogy „valahol *itt* vagyok”, illetve azt is, *hogyan* vagyok gondolkodó és érző lény. A lét ebben a gondolatmenetben a létezés nyelvben adottságát, a gondolkodás nyelvi preformáltságát, az én-tapasztalatnak a másakra utaltságát, a létezés térbeliségét és a gondolkodás és érzés, a személyes lét modalitásának forrását jelenti. Bár a vonatkozó szöveg kis terjedelmű és nem teljesen kidolgozott, mégis kézenfekvő a párhuzama Martin Heidegger *Lét és idő* című alkotásának, illetve más műveinek fejtegetéseivel, még ha azok jóval hosszadalmasabb, keresett nyelven beszélő, alapos elemzések is, hiszen a német filozófus részben szintén a karteziánus gondolkodás, a *cogito ergo sum* kritikájára alapozza fundamentális ontológiai kísérletét, párhuzamos implikációkkal.⁵ Szükségesnek tartjuk megjegyezni: a német filozófus tevékenységének felemlítése itt azért történik, hogy jelezzük, közel egyidejű, egymáshoz hasonlóan tűnő filozófiai problémafelvetések, kritikai attitűdök hasonló lehetséges következtetéssort involválhatnak. Ugyanakkor Fülep itt elemzett tevékenysége nem artikulál olyasféle, sajátos szóképzésekkel és szókinccsel operáló, néhol orákulumyszerű beszédet, mint Heideggeré. Mivel gondolat és szövegszerűség nemcsak a szépirodalminak, hanem a filozófiainak tekintett szövegekben sem választható el egymástól, a Fülep Lajos szövegeiben testet öltő beszéd módja gondolatainak kifejlésében (vagy ki nem fejlődésében, lezáratlanságában) is meghatározó lesz éppúgy, mint Heideggernél vagy bárki másnál. Fülep esetében az a kérdés, hogy radikális és nagyszabású célját, a művészetéről való teoretikus beszéd megújítását mennyire tudja radikálisan újszerűnek ható nyelven kifejezni (amely természetesen kötődhet és kötődik is, mint akár Heidegger vagy mások beszéde, valamilyen nyelvi hagyományhoz).

⁵ Vö. HEIDEGGER (1989), 205–223.

Az előbb felvetett, Heidegger és Fülep filozófiája közötti lehetséges párhuzamhoz képest persze jóval nagyobbak a különbségek: Fülep célja, úgy tűnik, arra irányul a karteziánus *cogito* kritikájával, hogy a létmodusok tudattól való függetlenségét bizonyítsa. Hiszen – mint korábban, 1930-as évekbeli kéziratában már volt erről szó – esztétikájának alapja a létezését illetően kétségbe nem vonhatóan tételezhető érzéki jelenségvalóság: „A lényeges ez: a gondolkozásról a gondolkodás tényéből tudok, de nem gondolkozással, hanem közvetlenül, egy másik aktussal. S ennek a másik aktusnak gondolati-nyelvi kifejezése ez: *cogito*. [...] A gondolkodás a gondolkodástól függetlenül van. Mindenről így, önmagától függetlenül tudok (érzésről, akaratról etc.), s végül magáról a tudatról is. Azért tudok róla, mert van, nem azért van, mert tudok róla. [...] Az aisthesis szférában a jelentés-valóság, mert abszolút konkrétum, csak az aktualitásban van, az aktuális konkrét élményben. A többiben valahogyan enélkül is van. [...] Az aisthesis szféra enélkül szünetel.”⁶ Fülep a Descartes-tal kezdődő modern gondolkodás legnagyobb tévedését abban látja, hogy egy hibás következtetés

⁶ FÜLEP (Ms 4579/7–8. sz.), 5.

nyomán az absztrakciót pontosabbnak, igazabbnak véli a konkrétéhoz képest, a gondolkodó, megismerő énként tételezett szubjektumot a gondolkodó és érző, érzékelő szubjektumhoz képest, holott fentebb, kritikája összegzésében Fülep azt demonstrálja, az egész már kiindulópontjától kezdve bizonyíthatatlan is, fölösleges is, ráadásul a Fülep számára legfontosabbat, az *aisthesis* világát függeszti fel. „Absztrakt: csak gondolkodás a valósághoz való viszonyban, s az is csak absztrakte: helytől, kortól, nyelvtől stb. elvonatkoztatva. Itt jelenik meg az embertől függetleníteni akart ismeret óhaja. Mechanika, mennyiség. De így éppen a valóságot nem lehet elérni; 1/ se a természetit a maga sok lehetőségével; 2/ se az emberit. Határok: a legteljesebb absztrakció, mérő reláció (matematika), és a teljes konkrétum. Az esztétikumé: ami még konkrét-érzékeltesen kifejezhető [...] s ami még egyáltalán jelentés (egy szín, forma, hang etc.).”⁷

⁷ Uo., 6.

Ezek után felmerülhet a gyanú, hogy Fülep célja nem változott másfél évtized alatt, korábbi írásához képest: itt is a másféle megismerési formánál teljesebbnek tételezett esztétikai tapasztalat rehabilitációjára törekszik, kritikájának célja azonban ezúttal nem Kant esztétikája, hanem a modernség tágabb episztemológiai kerete, és ennek egyik alapozó és jelképpé is vált diskurzusa: Descartes filozófiája. Miután kritika alá vette a karteziánus *cogitót*, és ennek révén ismét megerősítette esztétikai felfogásának alapvető elemeit, korábbi konklúziói tézisszerű formában ismét visszatérnek: „Művészetben, ami érték, nem évül el soha; elvben aktuális mindenkinek. Ebből nem következik, hogy ugyanaz a művészet újra csinálható – sohase csinálható újra, de mindig élvezhető. [...] A történeti valóság valóság-kritériuma: a lehetőség. [...] A valóságos, ami másként is lehetne, vagy egyáltalán lehetne, hogy ne legyen. [...] A történet alanya: az ember, lehetőségeivel. Az események: emberi lehetőségek, azért, mert az ember a lehetőségek foglalatja, processzusa.”⁸ Fülep szerint a lehetőségekből fakad a jelentésadás, ebből pedig az értelemkeresés kényszere. Ebben az összefüggésben a történetiség és benne a nagy váltások mindig az értelemadás törekvései, ezzel szemben „minden törekvés, amelyik a lehetőségek redukálására vagy megszüntetésére irányul – a törvény fascinatioja alatt – (Hegel, Marx), megszünteti a történetiséget.”⁹ A történelem mint az emberi jelentés keresés és értelemadás lehetőségeinek foglalatja, amelyben a kimeríthetetlen jelentésű, örök életű műalkotások születnek: ez a fülepi konklúzió nem csupán a harmincas, hanem a tízes évek elejéről való művészetfelfogásától sem különbözik túlságosan. Legfeljebb a morális konnotációk terhétől szabadította meg a művészetet közben, de a talán továbblépést jelentő ontológiai fordulat még ekkor, 1950 körül sem következett be. Legékezebb példája ennek a létre vonatkozó kérdésfelvetés teljes elutasítása: „A *valóság* kérdése nem irányulhat arra, hogy valami *egyáltalán* van-e, hanem csak arra, *miképpen* van. Valamiről, ami valamiképpen van, azt kérdezni, egyáltalán van-e, *contradictio in adjecto*.”¹⁰

⁸ Uo., 7.

⁹ Uo., 8.

¹⁰ Uo., 9, kiemelés az idézett műből.

Fülep a descartes-i racionalizmus kritikai analízise során a *filozófiai kételkedés* gesztusát azonosítja a karteziánus kétellyel, amely valóban nem vonatkozhat az *egyáltalán*ra, csupán a *miképpen*re. Maga a létre vonatkozó kérdés felvetése, a rá vonatkozó kétely azonban éppen a modernség episztémájából való kilépés ígérétét

jelenthetné, aminek előfeltétele a kérdező diskurzusának radikalitása. Ehelyett Fülep a harmincas években kidolgozott kategóriáinak nyelvi foglalatán belül marad, aminek eredménye ebben az újabb keletű írásában a gondolat–valóság–tudat fogalmak és implikációik közötti, körbenjárásszerű gondolati mozgás, mindazon argumentációk és cáfolatok rövid felidézése, ami a *modernségben belül* felvethető. Így néhány oldallal később a konklúzió sem lehet más, mint ahonnan már egyszer elindult: „A valóság korrelátuma a nem–valóság, de nem a nincs, hanem ami valahogyan – gondolatilag, képzeletileg – mégis van, de nem valóságosan. Ez az ellentéte, ezen világosodik, határozódik meg, konkretizálódik, ezen kap tartalmat. A nincs üres fogalom, ellentéte is csak üres lehet; nincs benne semmi, ami a van–t, ellentétéként, valahogy meghatározza.”¹¹ Az ekképp vázolt valóság–összefüggések dinamizmusát Fülepnél – fiatalkori írásai óta visszatérő módon – a történetiség hordozza azáltal, hogy különféle jelentéslehetőségeket aktualizál, melyeket Fülep a *világnézet* fogalmában foglal össze. „Aktuálisan nincs is más világ, mint amelyik az aktuális nézetben van. [...] Csak viszszanévezve, történetileg tudjuk, hogy voltak más nézet-, azaz más világ-, más valóság-lehetőségek, s innen tudjuk, hogy lesznek még mások is. E nélkül a történeti tudat nélkül, ha nem tudnánk más világnézetekről, ez a dualizmus meg se születhetne, a világ a reflexióban is azonos volna a nézetével.”¹² Fülep szerint azonban az is a történetiség folyománya, hogy a modernségben a nézet elválik a valóságtól. Az *als ob*, a „mintha” következménye, hogy a valóság kétségbevonása mellett úgy tesz a gondolkodó, mintha mégis elfogadná azt, és értékek szerint ítél, cselekszik, de Fülep úgy véli, a modernségben a tudomány és az élet között áthidalhatatlan szakadék tátong, amelyet csak ugrással, elszántsággal, heroizmussal lehet leküzdeni.

A szakadék a tudomány törvényei és az emberi szabadság között helyezkedik el, és a legnagyobb dilemma a szerző szerint, hogy az emberek túlnyomó része nem tudja elviselni szabadságát, menekül előle, pedig az ember mértéke éppen ez lenne: hogyan bírja el a szabadságát, és mit tud vele kezdeni. Az egyén által vállalt és kiküzdött szabadság azonban Fülepnél csak akkor lesz hiteles, ha az alkotás emberi közösséget feltételez, melyben a műfajok, a stílus, a historicitás is testet ölthet, azaz ha burkoltan is, de megjelenik ebben a gondolatmenetben az emberi lét, alkotás és megértés alapvető temporális jellege. Fülep számára az emberi alkotás és a természeti tárgy közötti különbség legdöntőbb vonása is ebből fakad, mely szerint a természeti tárgynál „a létezés feltételei nem azonosak a megismerés feltételeivel. Aki a hívást a tárgyban megérti, közös azzal, aki a hívás tárgyát alkotja; emberek, közősek a feltételek itt is, ott is. Éppen ez, ez az emberi közösség különbözteti meg a művet és az embert a természettől. Ezek a feltételek maga az emberi lét, az emberi történet, mindaz, ami emberi.”¹³

Konkrét jelentés

Konkrét jelentés címmel Fülep az 1950-es években tartott egyetemi előadásokat. Ugyanezzel a címmel a hagyatékban fennmaradt egy kisebb terjedelmű kézírata, mely feltevésem szerint egy időben keletkezhetett előbb említett előadásaival. Tehát

¹¹ Uo., 14.

¹² Uo., 15.

¹³ Uo., 27.

az Esztétika és művészetfilozófia című kéziratához képest néhány évvel későbbi írásról van szó. Ennek akkor lehet jelentősége, ha az itt megfogalmazottak valami újat, mást is tartalmaznak a korábbi Fülepp-írásokhoz képest. Úgy vélem, a szöveg elején tetten érhető a váltás: „Konkrét jelentés továbbviteléhez – mint minden értékéhez – magának az értéknek értékelése szükséges. Nem elég szeretni, szeretni kell a szeretetet; nem elég hinni, hinni kell a hitben, és szeretni kell; nem elég becsületesnek lenni, szeretni kell a becsületet; [...]”¹⁴ – és így tovább, egy bekezdésen át. A retorikus halmozás, a szeretetnek a tudományos szövegben kiemelt szerepeltetése – mindez feltehetően váltást jelez Fülepp korábbi szövegeihez képest. A szeretetet Fülepp minden valóságsszféra előfeltételének tekinti, és úgy véli, a konkrét jelentésnek ez a szeretet általi objektivitása veszett el az újkorban egy másféle objektivitás kritériumai mellett. Ez utóbbi, a teoretikus objektivitás pusztá konstrukció, szemben a konkrétság valóságával, melyek tétje a maradandóság. Ennek során az objektiváció minden formája Fülepp szerint magára utalt, nem támasztja alá semmi olyan, ami hozzá képest külső: kor, egyéniség, eszme. „Az ember valósága nem állhat helyt a műért [...]”¹⁵ – fogalmaz, a műnek magának kell olyan jelentősnek lennie, hogy elfogadtassa magát, ahogyan például a *Divina Commedia* kozmológiája a mű egész „jelentés-matériája” által igazolódik. A konkrét jelentés éppen a műnek ez a benne foglalt ismeretek érvényességétől független érvényessége, autonómiájának kritériuma.

¹⁴ FÜLEPP (1985a), 24.

A kérdés ezek után az, hogy ez az érvényesség, ez az autonómia több-e Füleppnek ebben az írásában ismeretelméleti kategóriánál? Úgy vélem, a szövegmegértés folyamatában a válasz: „A kritérium – itt már láthatóan – csak az emberi lét értelmében lehet.”¹⁶ A művek konkrét jelentése valóság mivoltuk, annak elutasítása vagy elfogadása, tehát több az ismeretelméletnél, ontológiai implikációk összefüggésében értelmezhető mindez, amit alátámasztani látszik ez a megállapítás is: „a konkrét jelentés meghatározhatatlan, mert meghatározásnak elérhetetlen és viszont. A lélek és a konkrét jelentés közvetlen empirikus jelenség, azonosságuk közvetlen tudati faktum. [...] A faktum erősebb minden teóriánál – minden szisztémából kitör és egymásra talál. Ez a par excellence emberi valóság. [...] A konkrét jelentés a lélek lehetősége, potenciálisan a lélek valósága, a lélek potenciális objektiváció a konkrét jelentésben.”¹⁷

¹⁵ Uo., 25.

¹⁶ Uo., 26.

¹⁷ Uo.

A konkrét jelentésnek a racionális teóriától való függetlensége a lélekkel való összekapcsolás gesztusával első ránézésre talán a századelő idealisztikus művészet-felfogásához történő visszalépésnek tűnhet. Itt azonban döntő jelentőségű Füleppnek az a gesztusa, amely a husserli fenomenológiához hasonlóan a konkrét jelentés létét a teoretikus tudat előtt, illetve attól függetlenül tételezi. Nem kevésbé fontos az sem, hogy ezt követően az emberi ontológia összefüggésében értelmezi, nem csupán a lét egyfajta vonatkozásaként, hanem létaspektusként, amit itt a lélekkel való kölcsönös egymásra vonatkoztatása fejez ki.

Művészet és valóság

Fülep Lajos Művészet és valóság című kéziratának 1985-ös közreadásakor a szöveg gondozója, Tímár Árpád az 1960-as évekre tette ennek az írásnak a keletkezését.¹⁸ Ennek nem csupán azért van jelentősége, mert azt bizonyítja, hogy Fülep még utolsó éveiben is dolgozott művészetfilozófiáján, hanem azért is, mert ezek a hosszabb-rövidebb terjedelmű kéziratok időrendben olvasva a teoretikus álláspont módosulásait is láthatóvá teszik. Esetünkben az a kérdés: hová jutott el Fülep élete záró szakaszában művészetfilozófusként?

A Művészet és valóság című kézirat első nagyobb gondolati egysége abból indul ki, hogy a művészetről való legkorábbi tudatos eszmélkedés is feltételezi a művészet és a valóság elkülönítését, a valóságra történő valamifajta reflexiót. Ezt követően a történelem során számtalan változatát fogalmazták meg ennek a viszonynak, a köztük lévő azonosság hangsúlyozásától kapcsolatuk teljes tagadásáig. Fülep szerint valójában a két fogalom jelentése változik meg időről időre, módosítva viszonyukat is. A zavar forrása a két fogalom tisztázatlansága, eltérő jelentésű szavak egymáshoz kapcsolása. „Másik szférából való valóság fogalmával (fizikai, ismeretelméleti stb.) állították egy síkra és szembe a művészetet – természetes, hogy ezzel nem lehetett közösségét megtalálni, de a művészetét se megérteni.”¹⁹

Fülep gondolatmenetében ezt követően nem-művészet és művészet egymással korrelatív megfelelői az *élményvalóság* és a *jelentésvalóság* lesznek. Az élményvalóság kritériuma, hogy átélhető legyen, ennek hiányában valóság jellege is felfüggesztődik. Az élmény fogalma a korábban Fülep által is művelt szellemtörténet szókincsét idézi, itt azonban láthatóan fenomenológiaiailag értelmezhető módon már nem az egykor volt objektív valósághoz való eljutás kulcsa, hanem annak mintegy előfeltétele lesz. Az intencionált tudat jelentésmezeje megelőzi az objektivitás mezejét, nemcsak ismeretelméleti, hanem ontológiai értelemben is.

A jelentésvalóság pedig Fülep 1930-as évektől kidolgozott esztétikai elméletének központi kategóriájára utal vissza. „Minden jelentés. Jelentő és jelentés azonos-sága; ezért önmagában értékes, ezért szemlélet. Az esztétikum: a tárgy mindenestül, tökéletesen konkrétan. Ez az értelme, ez a létjogosultsága. Ha ezt elveszük tőle, mindent elvettünk.”²⁰

A jelentés továbbá másra vissza nem vezethető, primordiális tulajdonsága eredendősége, amely már nem történeti időben értelmezhető, hanem ontológiai kategória: „Az, hogy ősi, nem időbeliséget jelent – olyan ősi, mint a másik, a reális, a gyakorlati valóság; hanem azt, hogy olyan ősi, amilyen az emberi általában; és jelent a másik valóságnál teljesebbséget. Ezt a teljesebbséget keresi a művészetben az emberiség.”²¹

Az esztétikai szemlélet mint ontológiai jelentőségű gesztus az értékelés folyamatában tételezi az esztétikai valóságot. „Csak az esztétikai tárgy fundálja a maga valóságát, mely addig tart – addig terjed – ameddig az esztétikai tény.”²² Itt a belső differencia Fülep szerint az értékesség fokozatai között képződik, eszerint ami esztétikailag értékesebb, az egyszersmind valóságosabb is, és fordítva. Az értékelésnek

¹⁸ Vö. TÍMÁR (1985), 255.

¹⁹ FÜLEP (1985b), 259.

²⁰ Uo., 260.

²¹ Uo., 261.

²² Uo., 262.

ez az ontológiai, valóságteremtő jellege manifesztálódik olyan gesztusokban, mint a látás, a megértés, a megtartás.

Amennyiben a művészet másra már vissza nem vezethető létadottság, akkor a hozzá kapcsolódó szabadságfogalom is ennek megfelelően független, és a művészi alkotás külsőleg kötöttségnek látszó elemei, mint a műfajok, valójában a szabadság termékei. A művészet Fülep szerint maga az érzékelhetővé tett, szemléletessé vált szabadság, vagy ahogy ő fogalmaz: „A szép a szabadság érzékletessége.”²³ A Fülep által kidolgozott konkrét jelentés értelmében a művészet szabadsága, hogy mindent, a valóság bármely elemét kötöttség nélkül, szabadon szemlélheti. Mindez nem jelenti azt, hogy korlátok nélkül, bármikor bármit lehet, hiszen ezzel Fülep a művészi alkotó gyakorlat történetiségét hagyná figyelmen kívül. Ugyanakkor a történeti determináltságot is el kell kerülnie, így a kanti etikaihoz hasonló módon az alkotói akarat szabadságában találja meg a kiutat: „amit akarhat, azaz amit akarnia lehet, azt szabadon csinálhatja, abban nem korlátozza semmi, abban nem csorbul az autonómiája.”²⁴

²³ Uo., 264.

²⁴ Uo., 265.

A befogadói szabadságot Fülep egy sajátos kifejezéssel az *intenciótlan* *ság* *intenciójának* nevezi. Ez a szemléleti forma a megértő szemlélet. Abban különbözik az alkotótól, hogy mintegy előfeltételezi azt, illetve eredményét, a műben nyújtott szabadságot. „Az intenciótlan *ság* *intenciója* ennél fogva nagyon sokféle lehet. A receptivitás sokfélesége. Valami általános és részletes irányulás. Csak általában meghatározott – a konkrét meghatározódást rábizza a tárgyra.”²⁵ Ennek értelmében a műfaj, a stílus a befogadó felől csak mintegy a szükséges rákészülést, beállítódást jelenti az esztétikai befogadáshoz. Nem meghatározója, hanem mintegy előfeltétele annak.

²⁵ Uo., 267.

Fülep szerint az alkotó–mű–befogadó hármában az alkotó által a műben testet öltött autonómia, az, hogy törvényt szab önmagának, a befogadó felől azt jelenti, hogy megértjük benne a szükségszerűséget, azt, hogy nem lehet másmilyen. Fülep művészet és valóság synergiájának nevezi azt, hogy „az igazán jelentős alkotók mintegy elfogadták, hogy nem lehet akárhol, akármiből akármilyen látást, tájat, művészetet formálni...”,²⁶ amint ezt például Lorrain, Corot, Rembrandt vagy az impresszionisták esete mutatja.

²⁶ Uo., 269.

Művészet és valóság viszonya így értelmeződik újra ebben a gondolatmenetben. A művészet szabadsága, hogy használhatja a valóságot – de ez a valóság és ez a jelentésforma mindig konkrét és érzékletes marad. Fülep szerint ez teszi érthetővé a természeti esztétikum létrejöttét is, mert a rá irányuló figyelem ugyanazt a konkrét érzékletességet keresi benne, amit a művekben is, és ami az alkotásnak éppúgy előfeltétele, mint a befogadásnak: ez pedig egyfajta valóságéhség, valóságszomj, amely nemcsak a realiztikus, ábrázoló jellegű művészetekben, hanem a 20. századi absztrakt, nonfiguratív, szürrealista és egyéb irányzatokban is éppúgy megtalálható. A különbség Fülep szerint inkább abban áll, hogy a realizmus a valóságot eleve gazdagabbnak tekinti a formált művészetnél, míg az absztrakt művészet szerint a nyers valóság sok interpretációt igényel.

A nyugalanság

A Fülep-centenáriumra látott napvilágot szintén a kéziratos hagyatékából Fülep Lajosnak A nyugalanság című írása is. A szöveg gondozója és közreadója, Tímár Árpád szerint ez a mű is az 1960-as években keletkezhetett, és úgy vélem, ezt az értelmező olvasás csak megerősítheti. Az eddigiek nyomán úgy tűnik, Fülepet nemcsak hogy élete végéig foglalkoztatta művészetfilozófiai munkája, hanem közben a tárgyra vonatkozó gondolatai is folyamatosan alakultak, módosultak. Divatos kifejezéssel élve korábban használt kifejezőkészségét nem vetette el teljesen, de ezek jelentése, értelmezése folytonosan felülíródott, újraíródott a korábbi nyomok mentén, az újonnan képződő felismerések során.

Ennek folyamatában jól nyomon követhető Fülepnél egyfajta váltás élete utolsó éveiben az ismeretelmélettől az ontológia felé, a modernség adottságaitól egy eredendő létszemlélet keresése felé. Úgy gondolom, A nyugalanság című írás is ennek a folyamatnak egyik záró darabja lehet, mint ilyen, talán a legkésőbb keletkezett Fülep-művek egyike, amely – ha eddigi hipotézisem igazolható – elsősorban ontológiai érdekeltségű szöveg.

„Az ember szabadsága a nyugalanságában van letéve; nem hontalanul lebeg, a nyugalanságban van lokalizálva; nem valami absztrakt, hontalan képesség. [...] Egyébként sem korlátlan ez a szabadság, mert közte van a lét egyéb erőivel, benne van az egész létben – amennyire egyéb érdekek szóhoz jutni engedik...”²⁷

A nyugalanság ebben az értelemben olyan összetett folyamat, amely egyebek mellett a jelentés megértésének is előfeltétele, de Fülep szerint a leglényegesebb, hogy van egyáltalán jelentés-nyugalanság. Mindez azt a fajta képességet jelenti, hogy újra és újra fel tudjuk tenni a legalapvetőbb kérdéseket: miért nyugalant a szabadság, és miért az ellenkezője; mi az ember, miért nyugalant maga az ember; miért nyugalant, hogy meg akarják szüntetni a nyugalanságot – és így tovább.

„Nos, nem azért nyugalant mindez, mert akármit mondunk, és akármennyire úgy teszünk, hogy nem akarunk tudni róla, tudattalanul és kimondatlanul is érezzük: ez az ember?”²⁸

Fülep kései írásainak ontológiai fordulata mintegy ezzel a gesztussal teljesedik be, amikor antropológiai dimenziót kap. Az ontológia már nem lehet valami általános, absztrakt lételmélet az 1960-as években, ezt ismeri fel Fülep is. Az ontológia konkrétságát Fülepnél az esztétikai jelentés konkrétsága implikálja, ez egészül ki a nyugalanság hasonlóan konkrét, antropológiai értelmével. Mindez nem szükségképpen egyenlő a szubjektivitással, különösen nem annak modern értelmében. Fülep – Heideggerhez hasonlóan – visszautal a korai antik bölcsülethez, ahol az embernek még kozmikus összefüggései voltak, az emberit még ebben a léptékben értelmezték. Szembéállítható ezzel – Platón nyomán – a szofisztika szubjektív retorikája, ahol a beszéd a szubjektivitás tere lesz, és a kozmikus lépték diszkreditálódik.²⁹ Az antropomorf azonban továbbra is adottság, mérték és világszerű marad a történeti létezés későbbi szakaszaiban.

²⁷ FÜLEP (1985c), 47.

²⁸ Uo., 49.

²⁹ Vö. uo., 50.

Ennek egyik mutatója, hogy a végső kérdésekre soha nincsen válasz: például, hogy az ember miért ragaszkodik különféle istenképzetekhez különböző korokban, és mi indítja erre egyáltalán. Pontosabban a válasz éppen a nyugtalanság és a tőle való megszabadulás kísérlete, amely az ember számára ontológiai szükséglet. Ontológiai mivoltában megelőzi az objektivitást is: „Mindennek ez a mozgatója, ez a kérdezhetőség, an sich nyugtalaníthatóság, aminél fogva a nyugtalanság objektív nyugtalanság, transzcendentális kategória. Ezért lehet az objektivitás fundamentuma, első emelete és a másodiknak feltétele.”³⁰

³⁰ Uo., 52.

A nyugtalanság ebben az értelemben több, mint csodálkozás, kíváncsiság, sőt Fülep szerint több a heideggeri értelemben vett *Sorgénál* is. A nyugtalanság ugyanis kiterjed arra a múltra, annak eseményeire is, aminek nem lehettünk részesei, minden érzékletre, tőlünk távol eső, elérhetetlen dolgokra, eseményekre éppúgy, mint jól ismert jelenségekre, történetekre. „Miért nyugtalanít, ha nem nyugtalanít semmi? Úgy, hogy néha megdöbbenünk tőle, és valami felé fordulunk, ami nyomban nyugtalanít, és ezzel megnyugtat, megszabadít a nyugalomtól?”³¹

³¹ Uo., 53.

Kérdések sora következik itt Fülep írásában, megállíthatatlan özönlés, amely újabb kérdéseket indukál. Éppen ez a végtelenség és behatárolhatatlanság, a maga mindenre kiterjedő konkrétságával, mindenütt jelenlétével Fülep szerint az, ami – ahogy ő fogalmaz – „az antropomorf mértékévé” teszi a nyugtalanságot.

Fülep Lajos élete utolsó éveiben a művészetről és az esztétikáról való töprengéseken keresztül nemcsak eljut egyfajta ontológiai antropológiához, hanem ennek során, ahogy A nyugtalanság című írása is tanúsítja, váltás zajlik le beszédében is: elérkezik az egzisztenciálisnak nevezhető hangig, amely már nem egy tárggyal kapcsolatos szöveget jelez, hanem a lét közvetlen artikulációjaként aposztrofálható. Ezzel élete vége felé Fülep olyan szerzők mellé kerül, mint Augustinus, Pascal, Kierkegaard, Nietzsche vagy Heidegger. Közös bennük, hogy felismerik, nem a válasz, hanem a kérdés a tét, vállalva az ezzel járó összes paradoxont, amely egyebek mellett annak belátását is magában foglalja, hogy – mint Frye írja – „az időbeli tapasztalás nem teszi lehetővé a gondolkodás végső vagy végleges egységesítését.”³²

³² FRYE (1996), 67.

BIBLIOGRÁFIA

- FRYE (1996) – Northrop FRYE: *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*, Budapest, Európa, 1996.
- FÜLEP (1985a) – FÜLEP Lajos: Konkrét jelentés, *Somogy*, 1985, 6. sz., 24–27.
- FÜLEP (1985b) – FÜLEP Lajos: Művészet és valóság, *Magyar Filozófiai Szemle*, 1985, 1–2. sz., 256–271.
- FÜLEP (1985c) – FÜLEP Lajos: A nyugtalanság, *Forrás*, X(1985), 1. sz., 47–56.
- FÜLEP (2002) – FÜLEP Lajos *Levelezése*, V: 1945–1950, szerk. F. CSANAK Dóra, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2002.
- FÜLEP (Ms 4579/7–8. sz.) – FÜLEP Lajos: Esztétika és művészetfilozófia (kézirat), MTAK Kézirattára, Fülep Lajos kézirathagyatéka, Ms 4579/7–8. sz.
- HEIDEGGER (1989) – Martin HEIDEGGER: *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály és mások, Budapest, Gondolat, 1989.
- TIMÁR (1985) – TIMÁR Árpád: Megjegyzések Fülep Lajos művészetfilozófiai töredékeihez, *Magyar Filozófiai Szemle*, 1985, 1–2. sz., 254–255.

Máté Zsuzsanna

Művészetfilozófiai korrelációk a fiatal Fülep Lajos műveiben

Tanulmányomban Fülep Lajos 1906 és 1923 között megjelent íásaiban mutatom be a művészetfilozófiai korrelációk alakulástörténetét. A Hangok a jövőből (1906) és az Új művészi stílus (1908) című írások problémafelvetése után Az emlékezés a művé-

Dr. habil. Máté Zsuzsanna a Szegedi Tudományegyetemen (JGYPK) oktat habilitált főiskolai tanárként. Törzstagja az SZTE Málnási Bartók György Filozófia Doktori Iskolának. Kutatási területei: a magyar esztétika története; az esztétika néhány komparatív kérdésköre; irodalom és filozófia relációi. E-mail címe: mate.zs@vnet.hu

Dr. Zsuzsanna Máté is a habilitated member of the faculty at the University of Szeged Gyula Juhász Faculty of Education. Ms. Máté is full member of the doctoral PhD-system in philosophy of Málnási Bartók György at the University of Szeged. Her research focuses primarily on Hungarian history of aesthetics, comparative questions of aesthetics, and interrelations of literature and philosophy. Email address: mate.zs@vnet.hu

szi alkotásban (1911) című tanulmányában Fülep több művészetfilozófiai korrelációpár hálójának segítségével építi fel gondolatmenetét, így a művészet állandó, örök formáinak és a szubjektív emlékezésnek egymásra vonatkoztatásával, a lét és a levés, az idő és az örökkévalóság, az esztétikai abszolút és a történeti relatív korrelációpárjaival. Majd *Magyar művészet* című, 1923-ban megjelenő könyvében mindezek mellett az egyetemes és a nemzeti művészet korrelációpárja kerül a középpontba. Említett művészetfilozófiai, művészettörténeti íásaiban e kategóriapárokat korrelatív – egymásnak kölcsönösen megfelelő, egymásra vonatkozó, egymástól való függőségi – viszonyba állítja.

A huszonéves Fülep a századelő szellemi áramlataiban érzékenyen reflektált a pozitívizmus hitelvesztésére, ugyanakkor lelkesen fogadta a metafizika előretörését. Szellemi útkereséséről, mely együtt járt a konvenciók rombolásával, párizsi útjairól, Ady, a tháliások és Stirner hatásáról részletesen írtam a fiatal Fülep Lajos művészetfilozófiájáról szóló tanulmánykötetemben,¹ valamint hasonló intervallumban alapos áttekintést nyújt a fiatal Fülep művészeti tárgyú írásairól Márfa Molnár László.²

A fiatal Fülep nemcsak ismerője, hanem értő bírálója is volt kora szellemiségének, ahogy az a Hangok a jövőből című tanulmányában olvasható; a pozitívizmus háttérét adó világszemléletnek; a felvilágosodás Ész-emberének, aki hisz abban, hogy a világ racionálisan megismerhető, törvényei egzakt módon számbavehetők, és a felfedezett igazságok öntörvényűek. A fiatal Fülep lelkesedése egy olyan új, tudományos alapokra fektetett metafizikának szólt, amelynek megszületése során „el lehetünk készülve az emberiség nagy vajúdásai egyik legnagyobbikára”.³ A tanulmány utolsó bekezdésének hatásos tömondata – „Ma – várunk.”⁴ – jelzi a fülepi attitűdöt: nem tudja, milyen lesz ez a lelkesen várt új világfelfogás, de tapasztalja, érzi a szétesettséget és az individualizmus előretörését.

¹ MÁTÉ (1995).

² MÁRFAI MOLNÁR (2001). Bár véleménykülönbségünkre Márfa Molnár László több helyütt is utal könyvében, e diszkusszió ellenére másfél évtized távlatában továbbra is hasonlóan értelmezem a korai fülepi művészetfilozófiai írásokat, ahogyan azt 1995-ben megjelent könyvemben leírtam. Csupán egy szempontot kiemelve: ma is úgy vélem, hogy az emlékezés-tanulmány kiemelkedő, szintézis jellegű művészetfilozófiai írás, ahogyan egyebek mellett a jelen tanulmányban elemzett korrelatív kategóriapárok továbbgondolása is ezt bizonyítja.

³ FÜLEP (1988), 305.

⁴ Uo., 306.

E korszellem további diagnózisát adja az Új művészi stílus című – könyvnek tervezett⁵ – tanulmányában. A művészet változásának folyamata szerint az „általánosból az egyes, az abszolútból a relatív felé, a homogén életből az individuális élet, a stílusból a naturalizmus és az egyéni művészetek felé vezetett”, azonban a heterogén, az individuális, a csak egyéni nem képes új, nagy művészetet teremteni. Így korának teljes bomlásából és relativizmusából egy út kínálkozik: a belső lélek újra kívánja „a művészetek nagy és abszolút érvényét, nem az egyéniségek nivellálásával, hanem egy egységet az egyéniségek fölött”.⁶ Tanulmányának középpontjában egyetlen kérdés áll: e széttöredezett, szubjektív világban, illetve ennek világa után lehetséges-e még a nagy művészet, és ha igen, akkor az milyen?

E kérdésre (is) válaszolva konstruálja meg a művészetfilozófiai korrelációpárokat három évvel későbbi, Az emlékezés a művészi alkotásban című tanulmányában. Sokan sokszor írtak már e tanulmányról és megjelenési helyéről, az 1911. márciusi és még egy (decemberi) számot megélt, A Szellem című folyóiratról. A folyóirat szerkesztői – Fülep Lajos, a fiatal Lukács György és Hevesi Sándor – maguk köré gyűjtötték a kor legtehetségesebb fiatal filozófusait, így a munkatársak közt volt Zalai Béla, Mannheim Károly, Ritoók Emma, Szilasi Vilmos, Balázs Béla. Tímár Árpád, a Fülep-hagyaték gondozója szerint a folyóiratot jelentősége ellenére „teljes kritikai bojkott fogadta. Sem a Nyugat, sem a Huszadik Század, sem a filozófusok hivatalos folyóirata, az Athenaeum nem foglalkozott A Szellemmel, a napilapok nagy többsége sem méltatta, még csak rövid megemlítésre sem az új lap megjelenését. Személyes kapcsolatoknak és szimpátiáknak köszönhető, hogy egyáltalán megjelent valami. [...] Nem hagyhatjuk szó nélkül, hogy a magyar tudományos közvélemény milyen nagy alkalmat szalasztott el közömbösségével, nemtörődömségével, vagy talán kifejezetten szándékos elhallgatásával. Igen jelentős tanulmányokról van ugyanis szó, elég, ha emlékezünk arra, hogy Fülep írása, Az emlékezés a művészi alkotásban olaszul is megjelent akkor, és Firenzében igen élénk, termékeny vitát váltott ki, Lukács két tanulmánya pedig – A tragédia metafizikája és A lelki szegénységről című, amelyek németül is megjelentek ebben az időben – a 20. századi gondolkodás fejlődésének szerves részévé vált, jelentőségüket ma már a határainkon túli filozófiatörténet is elismeri.”⁷

Fülep Lajos eredetileg Idő és örökkévalóság címmel készült egy nagyobb szabású tanulmányt, könyvet írni, de terjedelmi okok miatt rövidebb művészetpszichológiai „expoze” mellett döntött.⁸ Az emlékezés-tanulmány jelentőségét egyrészt a köréje szövődő diszkusszió támasztja alá, másrészt problémagazdagsága, harmadrészt az, hogy az ebben kifejtett művészetfilozófiai korrelációpárookra közel egy évtizeden át

⁵ FÜLEP (1990), 104.



⁶ FÜLEP (1988), 389.

25. Fülep Lajos arcképe 1918-ból

⁷ TÍMÁR (1986), 102–103.

⁸ FÜLEP (1990), 192–193.

folyamatosan építkezett. (Megjegyzésképpen: ezt adta be 1912-ben a Budapesti Tudományegyetemre doktori disszertációként, melyet *summa cum laude* védett meg.) 1911 februárjában Fülep írásáról a firenzei Circolo Filosofico ülésén vita folyt, melynek jegyzőkönyvét a tanulmánnyal együtt olaszul is publikálták a Kör kiadványában. Fülep örömmel írt Lukácsnak az eseményről: „rendkívüli érdeklődést keltett a dolog, kéziratom még mindig kézről kézre jár a fiúk között...”⁹ Nem véletlen ez a fogadtatás, hiszen az írás maga diszkusszió, koncepciója a korszak egyik legnagyobb hatású esztétikájának kritikájára épül: Fülep a maga téziseit Benedetto Croce esztétikája három alaptételének cáfolata közben fejti ki. Elsősorban a crocei intuíciofogalmat bírálja, bemutatja annak szerinte tartalmatlan jellegét, és azt, hogy e fogalom ebben az értelmezésben használhatatlan a művészi alkotás teremtésének szempontjából. Bár a két filozófus alapállása merőben ellentétes – állapítja meg a Pécsen 1985-ben, Fülep Lajos születésének századik évfordulójára rendezett konferencián Takács József –, Fülep mégis úgy fejtette ki saját koncepcióját, hogy „minden látványos kritikai megjegyzése mellett párhuzamos spekulatív megoldást javasolt”.¹⁰ A két évtizeddel idősebb, népszerű olasz filozófus azonnal reagált fiatal pályatársa bírálatára. A *La Critica* című folyóiratban megjelentetett válasz meglehetősen maró és ironikus hangvételű volt, mintha Croce azt bizonyítaná, hogy mindketten ugyanarról beszélnek. A következő kérdést teszi föl: „hogyan az emlékezés valójában külön kategória-e?, minthogy az emlékezés maga a szellem.” Mindenesetre a kérdés megválaszolásához Croce szerint Fülepnek tovább kellene fejlesztenie koncepcióját,¹¹ ez azonban sajnos nem történt meg. Holott a tanulmány problémafelvetése, az emlékezet középpontba állításának zseniális megsejtése igen termékeny következtetésekhez vezetett volna, olyanokhoz, amelyeket jobbra a 20. század utolsó kétharmadának felismerései hoztak az emlékezés művészetfilozófiájáról,¹² kiváltképp mint a hermeneutikai tudat – Heidegger által (is) megragadott – alapvető tényezőjéről.¹³ Egyetlen mai példát kiragadva e hatalmas problémakörből: az emlékezés továbbgondolása megtörténhet a befogadásesztétika oldaláról is, ahogyan azt Beke László *Az emlékezés szerepe a műalkotások interpretációjában* című írásával¹⁴ szemlélteti. Végül egy harmadik tényező e tanulmány jelentőségét illetően az életművön belül: a benne kifejtett művészetfilozófiai korrelációpárookra és tézisekre később folyamatosan építkeznek, így a formaközpontúság, a lét és a levés, az idő és az örökkévalóság, az esztétikai abszolút és a történeti relatív korrelációpárjai, valamint a művészet mint idea felfogása még közel egy évtizeden át meghatározó kategóriái lesznek a fülepi művészetfilozófiai koncepciónak, valamint Fülep néhány művésztörténeti tanulmányának.

A fülepi emlékezőkategória sokkal gazdagabb, átfogóbb, mint a crocei intuíciofogalom. Croceval szólva: ebben a kategóriában a szellem egész tevékenysége valóban benne van. Az emlékezés tevékenységének komplexitását egyrészt a fülepi tézisek vázlatos összefoglalásával szemléltetem, másrészt azzal, hogy az emlékezés tevékenysége miként „működteti” a szélsőséges pólusokra helyezett művészetfilozófiai korrelációs kategóriapárokat. Fülep kiindulópontja, hogy a dolgokat belülről ismerhetjük meg, így a művészet megismerése és a művészeti alkotótevékenység megértése a művészi tevékenység belső mechanizmusának feltárásával lesz egyen-

⁹ Uo., 212.

¹⁰ TAKÁCS (1986), 23.

¹¹ Uo., 24–25.

¹² MÁTÉ (1996), 253–258.

¹³ HEIDEGGER (1990), 7–15.

¹⁴ BEKE (1994), 226–227.

értékű. E modern gondolat ismeretelméleti aspektusa már Bergson *Bevezetés a metafizikába* (1903) című könyvében megjelenik, és feltételezhető, hogy hatással volt Fülepre. Fülep alapvető axiómája szerint az egész művészi tevékenységet az emlékezésből lehet levezetni. Tézisei: a művészetet genezisében az emlékezés igénye és képessége hozta létre; a művészetet két motiváció tartja fenn: az átélés igénye és az élmény alóli felszabadulás igénye, és mindkettő az emlékezés tevékenységével érhető el; az emlékezetből magyarázható meg a művészet leglényegesebb kifejezője: a forma; az emlékezés teremt a kaoszából formát, a részletekből lezárt egészet, a jelen véletlenjeiből szoros és szükségszerű kapcsolatokat; a lényegtelen halmazból kiválasztja a lényegest; az elmúlóval szemben megteremti az állandót. Érdekes párhuzam, hogy jóval később Martin Heidegger hasonlóan lényegi formációként látja az emlékezés ezen alakító tevékenységét: „Az emlékezés a gondolkodás egybegyűjtése. Mire? Arra, ami minket a lényegben megtart, amennyiben általunk is meggondolt. [...] Ha a meggondolandó meggondolttá válik, az emlékezéssel megajándékozott lesz.”¹⁵ Az emlékezés effajta alakító tevékenysége hozza létre a művészeti formát Fülep teóriájában, így a mű létének, belső lényegének az emlékezés által létrehozott forma ad érvényt, ebből következően a különböző emlékezőstílusok – „melyek az individuumok egész egyéniségét s az élethez való viszonyát fejezik ki” – hozzák létre a művészet alapvető formáit.¹⁶ Ezáltal a művészi formák igen mélyen gyökereznek az emberi lélekben, az életnek valamely oldalát fejezik ki, mégpedig a világnézetben objektívalódva: „Hogy ki melyik oldalát éli és fejezi ki az életnek, az egyéni és szubjektív dolog, de nem önkényes, hanem az ember lelki szerkezetén, hajlamán, világfölfogásán alapul, mindezeknek végső szintézise pedig az emlékezés.”¹⁷ Az emlékezőstílusok által létrehozott művészi formák „nem önkényesek, véletlenszerűek, külsőségesek, hanem a legnagyobb mértékben meghatározottak, determináltak, s teljesen kimerítik az embernek az élethez való állásfoglalásának lehetőségeit s az élet bizonyos oldalait megőrző, magáévá tevő és feldolgozó képességét. A művészi formák tehát mint az individualitás végső szintézisének produktumai valóban világnézetet fejeznek ki, s korlátolt számuk kifejezi azon attitűdök lehetőségeinek típusait vagy sémáit, amelyeket az ember az élettel szemben fölvehet, mint ahogy másfelől kifejezi őket a filozófia és a vallásos hitek alapvető problémáinak korlátolt száma.”¹⁸ E gondolatmenetben Fülep kísérletet tesz a művészet állandó, örök formáinak és az emlékezés individuális, szubjektív jellegének egyeztetésére, vagy másképpen fogalmazva: az egyetemes művészet és a szubjektív emlékezet korrelációjára. Tipikusan a premodern hagyomány és a modern határhelyzetéből fakadó egyeztetési törekvés ez,¹⁹ hasonlóan a fiatal Lukács György gondolkodásának preferenciáihoz. Több párhuzamos gondolatmenetük mellett így formaközpontúságuk, illetve párhuzamos gondolatuk – „a »művészi« forma legbensőbb lényege a »világnézet«”²⁰ – mellett itt is szinte azonos teoretikus megoldást választanak: nem a művészetet szubjektivizálják, hanem az individuumot, az alanyt teszik meg szubjektivitásában is determinálttá, azaz világnézet által meghatározotttá, ezáltal „korlátolt számúvá”.

A művész az emlékezés tevékenységében megragadja a dolgok jellemző sajátosságát, olyan emlékezőképpé formálja őket, melyek idealitásuknál és a szép öröm-

¹⁵ HEIDEGGER (1990), 7.

¹⁶ FÜLEP (1974), 621.

¹⁷ Uo., 621–622.

¹⁸ Uo., 622–623.

¹⁹ MÁTÉ (1995), 25–34.

²⁰ MÁTÉ (1999), 273–298. Kiemelés Fülepet követve: FÜLEP (1974).

érzetét keltő jellegüknél fogva alkalmassá válnak kontemplációkra. „A művész percepciója a percipiálás pillanatában emlékezéssé, a jelen múlttá, a valóság idealitássá válik.”²¹ A művész motivációja az emlékek felidézésében nem az, hogy a praktikus szükségletnek megfeleljen, hanem az, hogy „miként ragadhatom ki e tárgyat a valóságból, miként tisztíthatom meg empirikus realitásától, miként magasztosíthatom fel úgy, hogy szemléletre s újrafelidezésre méltó legyen.”²² A művészet így a jelen, a praktikus célok, a levés világa alóli felszabadulás; ezektől elfordulva a művész (és a befogadó is) a levés világából a létbe tér át, az időből az örökkévalóságba, a szüntelen formálódás világából a tiszta formák világába.

A két világ közötti mozgás mégis paradox, a felső világból – mivel „nem szemlélheti sokáig az örökkévalóságot” – vissza kell térni az időbe. „Ebből a paradoxonból, az idő és örökkévalóság egymással való küzdelméből, az embernek az elérhetetlenről való lemondani nem tudásából születik meg a művészet fejlődése, úgyhogy a művészetben van fejlődés, amennyiben az idő oldaláról nézi az ember, és nincsen, amennyiben az örökkévalóságra tekint.”²³ A tanulmányunk a művészet metafizikai jelentőségéről szóló része összegzi a két világ, a levés és a lét milyenségét. (Megjegyzem, Fülep a *természet* kifejezést használja a valóság, a levés világára.) „Természet és művészet mint két különálló világ élnek egymás mellett: az első a levés és az idő világa, a második a lét és örökkévalóságé. A természet és az emberi öntudat szüntelen formálódás. A kérdés immár ez: hogy lesz két formálódásból forma, e két változóból valami állandó, két időből egy örökkévalóság? a levés vajon létpillanatokból van-e összetéve? a formálódás formákból? az idő az örökkévalóság, időnkivülség pillanataiból?”²⁴ A két világ átjárhatóságának kérdését fogalmazza meg, válaszmegoldása platonikus: mivel a valóságban, a természetben nincsenek formák, ugyanakkor azonban mégis léteznek a művészek által megpillantottan, akkor ebből egyértelműen következik, hogy a lét megelőzi a levést. Így a kérdés nem az, hogy „hogyan lesz az időből örökkévalóság, hanem hogy lesz az örökkévalóságból idő; nem az, hogy hogy lesz a formálódásból forma, hanem hogy lesz a formából formálódás.” „Platónnal (s a misztikusokkal) e kérdésre csak az lehet a válasz: hogy az ember, a művész a létből jön a levésbe, e változó életben örökkévalóságra vágyik. Ezt a vallásos aspirációt fejezné ki ebben a világban a művész, aki mindenki másnál jobban emlékezik a létre, melyből jött.”²⁵ Ezért a „művészet az emberi lélek ugyanazon metafizikai hajlamából sarjad, mint a létre célzó filozófia és vallás. Bizonyítéka annak, hogy mennyire az ember lelke mélyén fakad a szükség, hogy a folyton változó és fejlődő világban valami állandót, időnkivülit és örököt födözzön föl vagy teremtsen meg. S ha, mint említettük, a művészet formái egy-egy világfelfogást fejeznek ki, az összes formákban megvan az élethez való ugyanazon viszonylatnak végső közössége. A művész legközelebb rokon a misztikussal. Vele egyforma mélyen éli át a dolgok mulandóságát, folyását. De míg a misztikus örök szubsztanciát érez mögöttük, amellyel egyesülni akar, a művész örökformájú jelenségek alkotásával elégti ki metafizikai szükségét, s éri el szabadságát.”²⁶

Tanulmányának spekulatív gondolatmenetében Fülep eljut a – platóni hagyományokon alapuló – két világban gondolkodó, metafizikus művészetfilozófiai felfo-

²¹ Fülep (1974), 643.

²² Uo., 644.

²³ Uo.

²⁴ Uo., 648.

²⁵ Uo., 649.

²⁶ Uo., 650.

gáshoz. A Hangok a jövőből és az Új művészi stílus című írásaiban jelzett új metafizikai idealizmus, a tiszta metafizikához való visszakanyarodás az emlékezés-tanulmány végének következtetése. (A metafizikai gondolkodást Jürgen Habermas nyomán értelmezem, aki metafizikainak nevezi „a filozófiai idealizmusnak Platónhoz visszanyúló gondolkodását, amely Plótinostól és az újplatonizmustól Ágoston és Tamás, Descartes, Spinoza és Leibniz filozófiáján át Kantig, Fichtéig, Schellingig és Hegelig terjed”.²⁷ Habermas tanulmányában a metafizikai gondolkodásnak az Egyre, Egészre, Egységesre irányítottága feltételezi, hogy a véges világ Sokasága mögött létezik az egységet teremtő rend mint lényeg, mely fogalmi természetű, ideális.)

A formaközpontúság, valamint a lét és a levés, az idő és az örökkévalóság, az esztétikai abszolút és a történeti relatív korrelációi, a művészet mint tiszta idea („örökformájú jelenségek”) felfogása még közel egy évtizedig meghatározó kategóriái a fülepi művészetfilozófiának. E mű művészetfilozófiai koncepciójára vezethetők vissza a tízes évek nagy tanulmányai, e gondolatok pragmatikus kibontását láthatjuk a művészettörténet különböző ágaival és korszakaival foglalkozó írásaiban: így például Donatello problémája (1914), A magyar művészet (1917), Európai művészet és magyar művészet (1918), Magyar építészet (1918), Magyar szobrászat (1918) című írásaiban (az 1923-ban megjelent *Magyar művészet* című könyve későbbi fejezeteiben), valamint 1921-ben megjelent Dante-tanulmányában. Az emlékezés-tanulmány nemcsak alapot ad a többi megértéséhez, hanem Fülep korai művészetfilozófiájának – a Művészet és világnézet (1923) mellett – legátfogóbb művészetfilozófiai írása. Ugyanakkor későbbi, fent felsorolt tanulmányaiban látható, hogy e művészetfilozófiai korrelációs kategóriapárokat elsősorban a művészettörténeti írásokban alkalmazza, így joggal nevezhetők – Marosi Ernő előadásának erre vonatkozó gondolatával egyetértve²⁸ – művészettörténet-filozófiai kategóriáknak.

E művészetfilozófiai korrelációk filozófiai háttere objektív idealista, platonista. A metafizikus kétvilágok felállítása,²⁹ vagy másképpen a „dualista konstrukció” – Percz László megnevezését használva és analízisével egyetértve³⁰ –, melyeken e kategóriapárok szélsőséges pólusai alapulnak, Fülep jelenének, a diszharmónia, a szét-töredezettség diagnosztizálásnak következménye. Az absztrakt kategóriarendszer kategóriapárosait (levés – lét; idő – örökkévalóság; esztétikai abszolút – történeti relatív; kiegészítve a nemzeti művészet – egyetemes művészet korrelációjával a *Magyar művészetben*) korrelatív viszonyra formálja: azaz egymásnak kölcsönösen megfelelevé, egymásra vonatkozóvá teszi, valamint deduktívá és értékrendszerükben hierarchikus szerkezetű kategóriapárokká, és egyben kategóriahálónak konstruálja.³¹ Megjegyzem, e spekulatív teóriában, a metafizikus kétvilágban a művészetnek összekötő és eszköz szerep jut, mivel a művészet a két világ átjárhatóságának és egyesítésének lesz az eszköze, valamint a metafizikai megvalósultságoknak – az örökkévaló, idő fölötti formáknak, az abszolút esztétikumnak, az értékes lét szférájának, az egyetemesnek – a hordozója. E művészetfilozófiai korrelációpárok egyben a művészet története leírásának és a magyar művészet kanonizáló újírásának axiológiai alapkategóriáiként is működnek, ahogy ezt a *Magyar művészet* kiemelt korrelációpárja, a nemzeti és az egyetemes kategóriapárja is bizonyítja.

²⁷ HABERMAS (1993), 181.

²⁸ MAROSI Ernő előadása elhangzott konferenciánkon, szövegét lásd a folyóirat 9–20. oldalán.

²⁹ MÁTÉ (1995), 25–73.

³⁰ PERECZ (2008), 187.

³¹ Uo., 191–192.

Fülep Lajos bajai református lelkész, a ciszterciták III. Béla Gimnáziuma és a polgári iskola vallástanára 1923 áprilisában levelet írt barátjának, Elek Artúrnak. Levelének tárgya az Athenaeum Kiadónál ekkor megjelent első – és egyben utolsó – könyve, a *Magyar művészet*. Az a könyv, amelynek fejezeteit önálló tanulmányok alkotják: Európai művészet és magyar művészet, Magyar építészet, valamint Magyar szobrászat címmel 1918-ban, majd 1922-ben Magyar festészet címmel a *Nyugatban* már megjelentek. E szövegek a Vasárnapi Körből kinövő Szellemi Tudományok Szabad Iskolájában, 1916-ban elhangzott előadásaira épültek. Fülep Lajos idézett levelének néhány sora pillanatfelvételt ad számunkra a szellem bajai emberének akkori periferikus és kiszolgáltatott helyzetéről. Arról az emberről, aki a Vasárnapi Kör tagjainak többségétől eltérően nem a bécsi emigrációt választotta 1919-ben és utána, hanem egyfajta belső emigrációt, a református lelkési szolgálatot: „Kedves barátom, – köszönöm szíves értesítését a könyvről: az átkot nem vonom vissza, sőt ráduplázok. Mert még nagyobb disznóság az Athenaeumtól, hogy ha megjelent a könyv, nekem nem küldött belőle. Ez már igazán mégiscsak sok, [...] tudtam én, hogy így lesz! Így van ez velem mindig, meg még az is lehet, hogy a Kurzus-lap rám mászik és elmond kommunistának, miegyébnek, akkor aztán jól nézek ki a gyülekezetem előtt. Nagyon kérem is, hogy ha a redakcióban lapokat nézegetve, lát valamit róla, legyen olyan jó, vágja ki és küldje el nekem. Úgy hallottam, a Pester Lloydban (legalább így mondják) jelent meg róla recenzióféle: Ön nem látta s nem tudja, mikor volt? Önnek nincs kedve írni róla a Nyugatba vagy Az Újságba? Csak pénzt kapnék legalább!”³²

³² FÜLEP (1992), 181.

³³ Szilágyi Géza, Alexander Bernát és Genthon István közölt róla ismertető jellegű, rövid összefoglalást (SZILÁGYI Géza: Magyar művészet, *Pesti Napló*, 1923. április 15.; ALEXANDER Bernát: Ungarische Kunst, *Pester Lloyd*, 1923. május 29.; GENTHON István: Fülep Lajos: Magyar művészet, *Magyar Írás*, 1925/2).

³⁴ FÜLEP (1990), 159.

Fülep Lajos könyve, a *Magyar művészet* többet érdemelt volna, mint az a három rövid recenzió, amely megjelenését követte,³³ hiszen akkoriban ez volt az első, és sokáig az egyetlen művészetfilozófiai és -elméleti háttérű művészettörténeti összefoglalás és egyben művészetkritikai könyv magáról a magyar művészetéről. Fülep Lajos, akit Lukács György Popper Leónak írt levelében „finom esztétá”-nak³⁴ nevez, 1907 és 1914 között kisebb megszakításokkal külföldön élt, és éppoly otthonosan mozgott a párizsi Salon d'Automne kiállításain, mint a firenzei Biblioteca Filosoficában, a Circolo Filosofico ülésein, vagy a római antikváriumokban. Így érthető nézőpontja, az, hogy a többségében az első világháború alatt írt fejezetekben a magyar nemzeti művészetre az általa jól ismert, egyetemesnek kanonizált európai művészet felől tekintett, így a nemzeti művészetről az egyetemessel való korrelációban tudott gondolkodni. Talán ez a kötet megérdemelte volna – Perneczky Géza sorait idézve –, „hogy a zseniális kamasz, a tüdőbeteg Popper Leó életben maradjon, és felnőtté érve vitázzon vele a modernnek oldaláról”³⁵ – és hozzáteszem, a forma problematikájáról, a befogadó és a műforma közötti szakadékról, arról, hogy a művészet fejlődésének fő tényezője nem kizárólagosan a művészen belüli stílusfejlődés és a formai problémák egyre tökéletesebb megoldása, ahogy ezt Fülep Lajos vélte a kor stílustörténeti művészetfelfogásának paradigmájában állva, hanem éppoly jelentős tényező lehet az áthagyományozódás mikéntje is, azaz a különböző korok és a műalkotás, valamint a befogadó közötti, szükségszerűen fennálló félreértés, ahogy ezt Popper Leó gondolta.³⁶ A valóságban a *Nyugat* szinte érthetetlen módon hallgatott, és az akkori szaktudományos közvélemény sem vett tudomást Fülep Lajos könyvéről. Majd több

³⁵ PERNECZKY: Kis magyar epilógus.

³⁶ POPPER (1983), 116–117.

mint egy évtized múltán, ha nagyon lassan is, de gondolatai beszivárogtak a szakirodalomba, miként ezt Timár Árpád a *Magyar művészet* hatástörténetét összegző tanulmányában meggyőzően bemutatja: „Nem kerülhették ki Fülep megállapításait azok a szakkutatások sem, amelyek Munkácsy, Izsó, Székely Bertalan vagy Lechner művészetével monografikusan foglalkoztak. Akár egyetértettek vele, akár cáfolni próbálták Fülep »túl szigorú« ítéleteit. Levelekből, emlékezésekből tudjuk, hogy számos kiváló képzőművésznek is meghatározó élményt jelentett a *Magyar művészet*, Rippl-Rónaitól Dési Huber Istvánon át Korniss Dezsőig. Írók, költők is haszonnal forogtatták.”³⁷

³⁷ TIMÁR (1986), 104–105.

A *Magyar művészet* második kiadására Fülep Lajos halálának évében, 1971-ben került sor. Egy évvel korábban írt előszavában a szerző mintegy fél évszázad távlatából úgy tekint első könyvének tanulmányaira, mint „történeti emlékek”-re, melyeknek „a maguk idején történeti funkciójuk volt, beleszóltak, beleavatkoztak a maguk területén a történeti folyamatba, harcoltak valamiért vagy valami ellen [...] Ezt a funkciójukat elvégezték, és vele együtt elmúlt az aktualitásuk.”³⁸ Fülep Lajos büszke volt arra, hogy egyetlen könyve fél évszázad elteltével „keresett ritkaság” lett; hogy tézisei eredet és forrás megnevezése nélkül, mint írta, „középkori mintára a szellemi tulajdon fogalmának tudata nélkül vannak jelen mindenfelé [...] Lényeges változtatásra az ítéleteken, értékeléseken több mint fél évszázad után egyébként magam se látok okot ma sem.”³⁹

³⁸ FÜLEP (1971), 7.

³⁹ Uo., 9–10.

A szerző az általa a „magyar művészet mérlegé”-nek nevezett könyv Európai művészet és magyar művészet című, első fejezetében fejtette ki az egyetemes és a nemzeti művészet fogalmának korrelációját. Németh Lajos szerint⁴⁰ ez a tézis hatott leginkább és ment át a köztudatba az 1970-es évekig. E tézist Fülep Lajos a következő művészetfilozófiai alapelveihez kapcsolta: egyrészt a művészetet autonómnak tekintette, melyben minden „tartalmi anyag”, így például a világnézet, a vallás, a metafizika, az etika vagy a „nemzeti tartalom”, az etnikai karakterjegyek csak olyan mértékben fordulhatnak elő, amilyen mértékben „formává” lettek, azaz művészetté váltak.⁴¹ Másrészt „a művészi alkotás helyzete paradox: önmagában befejezett, tökéletes és abszolút valami, mégis beletartozik a művészet nagy közösségébe, és csak benne válik érthetővé; hasonlóan a kor: művészete minden pillanatban célul van, mert minden alkotása örök és időfeletti, mégis lemerül az idő sodró folyamába, minden pillanata más, mint az előző, s csak vele összefüggésben érthető. Az örök idea időben való megvalósulásának, az esztétikai abszolút és a történeti relatív korrelációjának a problémája ez. A közösség nélkül a művészet műtárgyak merő egymásmelletti-sége; az örök és az idő korrelációja nélkül a történet esetek merő egymásutánisága.”⁴² Az esztétikai abszolút és a történeti relatív korrelációja felől nézve így alapvető követelmény szerinte, hogy „minden művészi kor önmagában, önmagáért ítéltessék meg, mert minden kor, sőt minden igazi műalkotás önmagában, befejezett tökéletes, mással össze nem mérhetően abszolút...”⁴³ A művészettörténet számára akkoriban ez nem volt evidencia, amint ezt bizonyítják a szerinte valamilyen szempontból félreértett korok művészetének igazságtalan értékelései más korok formaelveihez viszonyítva.

⁴⁰ NÉMETH (1971), 270.

⁴¹ FÜLEP (1971), 18–19.

⁴² Uo., 22.

⁴³ Uo.

A fiatal Fülep Lajos metafizikus szemléletében az időbeli művészettörténeti folyamat egy pontját, korszakát sem szabad lebecsülni, mivel az örök idea időben való megvalósulásának más és más, különös formáját adják, így a művészet története nem más, mint az örök ideák megvalósulásának folyamata. Szellemtörténeti ihletettséggű felfogásában a művészet ontológiai alapja egy életszükséglet, a művészen keresztül az élet önmagát akarja megismerni és megérteni: „jelenét a múlton keresztül, s nem csupán a múltat önmagáért.”⁴⁴ Mindebből következően a művészetek közösségéről és folytonosságáról beszélhetünk szerinte: „Közösség a sok nemzet és folytonosság a korokra való szakadozottság dacára is. [...] A közösség elve azért fontos, mert csak belőle lehet megérteni a különöset. Közösség nélkül nincs különös és viszont.”⁴⁵ E közösségfelfogás értelmében „egyetemes és nemzeti” művészet korrelatív fogalmak, egymással kölcsönös összefüggésben állnak, egymásnak való megfelelés köti össze őket. A művészetnek – Fülep Lajos hosszabban idézett gondolatmenetében – „Nem is az egyetemessége problematikus, hanem az egyetemességnek a nemzetihez való viszonya, az, hogy miként lesz az etnikaiból univerzális. Íme az alapvető kérdés. [...] Ha a művészetben van nemzeti, úgy magának a formának kell annak lennie, mert minden egyéb – kedély, temperamentum, életmód, környezet stb. – a művészethez tartozik ugyan mint etnikai anyag, de maga még nem művészet. [...] Az univerzálissal csak olyan valami lehet korrelációban, amiben már magában is megvan az univerzalitás, vagy a lehetősége, szándéka, követelménye. Ez a forma, mely ugyanakkor univerzális is, amikor nemzeti.” Tehát a forma az, amely az egyetemes és nemzeti művészet közötti vonatkoztatottság alapeleme. A forma „[n]emzeti volta pedig – az etnikai anyagtól függetlenül tekintve – nem lehet más, mint sajátos fölvetése és megoldása a forma problémájának, ahogy valamely nép művészetében látható; a formai problémának az a speciális volta, amelynek speciális megoldására éppen annak a népnek, és csak annak volt küldetése.” Majd ezután a formai probléma megoldását háromféle úton határozza meg:

1. „Ha ez a speciális formai probléma úgy oldódik meg, hogy megoldása közben a formába fölvetetik mindaz, ami a népben etnikai anyag van, szóval ha a formai probléma nem valami absztrakción demonstrálódik, hanem az etnikai sajátságok anyagában ölt testet, akkor a létrejövő művészetben az egyetemesnek szférája teljesen fedi a nemzeti-etnikainak szféráját...” Ennek lesz példája a görög művészet, és ezt valósítja meg Lechner Ödön és Izsó Miklós, amint erre a későbbiekben utalok.
2. „...ha a formába nem vétetik föl vagy nem egészen az etnikai sajátosságok anyaga, akkor az egyetemes túler a nemzeti-etnikai határain...” Példaként Michelangelót említi, illetve Szinyei Merse Pál festészetének kvalitásait a későbbiekben e megálapítása alapján indokolja.
3. „...ha pedig a forma nem tud autonóm életre szert tenni, s nem tudja tiszta művészetté fölolvasztani mind az etnikai anyagot, amelyhez hozzányúlt, akkor az etnikai-nemzeti alatta marad az egyetemes érvénynek, mert alatta marad a művészinek is.” Ez utóbbi kategóriába sorolja a magyar művészet képviselőinek leg többjét könyvének későbbi fejezeteiben.

⁴⁴ Uo., 23.

⁴⁵ Uo., 24–25.

Összegezve: „Valamely nép művészi küldetése valamely formai problémára szól, és ez a küldetés azért nemzeti, mert az illető probléma megoldása csak neki adatott meg, de szólhat annak a szorosabb problémának megoldására is, hogy mi módon veszi fel az etnikai-nemzetit a művészi-univerzálisba, vagyis miként oldja meg az egyetemes és nemzeti korrelációjának kérdését a maga sajátos etnikai anyagán. Nemzeti tehát: speciális nemzeti küldetés a művészet nagy egyetemén és teljességén belül a különös formának, vagy a különös nemzeti-etnikainak a különös formán keresztül egyetemessé tételére. Ebben az értelemben igaz, hogy a művészetben – élesen megkülönböztetve a művészi-nemzetit a merőben csak etnikai-nemzetitől – ami nemzeti, egyúttal egyetemes és viszont.”⁴⁶

⁴⁶ Uo., 27–28.

Az idézett gondolatkör egyben a fiatal Fülep Lajos többféle hagyományban gyökerező művészetfilozófiai szemléletét is demonstrálja. Ebben egyaránt helyet kap a művészet klasszicizáló és spekulatív felfogása, a művészet történeti folytonosságának szemlélete – „Winckelmann és Hegel öröksége”-ként.⁴⁷ Emellett a formaközpontúság, a formai problémák fejlődéselvű felfogása, a metafizikus szemlélet és a művészet mint küldetés messianisztikus mivolta a Vasárnapi Kör, valamint a fiatal Lukács György hatásaként, melynek irányultsága a formaproblematikát illetően vitatott. (Azaz egy Lukács irányából Fülepre tett művészetfilozófiai hatásról van-e szó, vagy fordítva, Fülep Lajos művésztörténeti aspektusú formaproblematikájának elsőbbségéről, vagy netán egy kölcsönös, oda-vissza működő hatásról, egyfajta szellemi rokonságról a két diszciplína határterületén, melyet a közösen szerkesztett, 1911 februárjában megjelent folyóirat, *A Szellem* is inkább valószínűsít?) Mindezzel vegyült a szellemtörténeti aspektus.

⁴⁷ PERNECZKY: Kis magyar epilógus.

Fülep Lajos *Magyar művészet* című könyvének problémafelvetése: „van-e a magyarnak valami sajátos történeti küldetése az európai művészetek egyetemes történetében?” Van-e egyetemes magyar művészet?⁴⁸ A könyv további nagy tanulmányai mint fejezetek e kérdés megválaszolására tesznek kísérletet a magyar építészetet, szobrászatot, festészetet vizsgálva. A továbbiakban kiemelem sokak által túl szigorúnak vélt esztétikai értékeléseit és ítéleteit, mivel egyrészt az egyetemes és nemzeti művészet korrelációjának tézisé a magyar művészet pragmatikus vetületében mutatják be, másrészt ez az összefoglalás jelzi e tézis spekulatív jellegének egyoldalúságát is, azt, hogy csakis a formai problémák fejlődéselvű megoldása az, ami e korreláció biztosítója, és így a fülepi értékelés alapja.

⁴⁸ FÜLEP (1971), 33, 36.

Fülep Lajos szerint az építészetben megnyilvánuló szellem a legadekvátabb és legtisztább megnyilatkozása egy-egy nép, kultúrkör vagy kor közös világnézetének; magán hordja az általánosság, a megállapodottság jegyeit. A magyar nemzeti szellem ereje még nem volt eléggé kialakult ahhoz, hogy a múlt század elején a Pest-Buda anyagi gyarapodásakor fellendülő építészetben nyomot hagyjon. Hild József klasszicizáló, Ybl Miklós „második renaissance” formákat teremtő, dekoratív ízlésű építésze után szerinte Lechner Ödön az igazán nagy mester, aki szembehelyezkedett minden stílus epigon követésével, és aki a magyar népművészet primitív nyelvét monumentális stílus nyelvévé fejlesztette. „A népművészet, amelyen Lechnernek állandóan rajta volt a szeme, sik művészet [...]. A minden stílusban végtelenül jártas Lechner végre

oda jutott, hogy elvetett minden stílust, el minden stílushoz való vonatkozást, el a primitív stílusokhoz szokásos visszatérést, hogy megkapja a sikot – a pusztá falat. [...] hogy a fal sík elemében megszólalhasson a népies eredetű formanyelv. A nemzetit keresve, megtalálta a nemzetközit, az ázsiait keresve az európaiat, a sajátost keresve az egyetemeset, és az ősit keresve a modernet, az aktuálist. [...] Ez volt az ő sajátos föladata és benne megnyilatkozott sajátos küldetése a magyar építőművészetnek az európai művészet közösségében.”⁴⁹ Sajnos e nagyszerű, „egyetemes” kezdet epizódja zsugorodott a magyar építőművészet történetében, „s noha nemzeti volt Lechner útja, a nemzet nem tudta követni.”⁵⁰

⁴⁹ Uo., 50–53.

⁵⁰ Uo., 56.

A magyar szobrászat Fülep szerint Izsó Miklós művészetével kapcsolódik be „az európainak hatalmas történetébe”. Szobrai a görög szobrokhoz hasonlóan az ellentétek kiegyenlítődései, kötöttség és szabadság, lét és levés korrelációjának megvalósulásai, ugyanakkor szobraiban az „abszolút plasztikai gondolat nemzeti formát ölt.”⁵¹ A magyar etnikum, a nép testi ideáljának megelevenítése közben Izsó Miklós eljut a szobrászat leglényegesebb formai problémáinak megoldásához: a *contrapposto*, a kompozíció, a művészi formában megtestesült etnikai ideál plasztikusságáig. „A nemzetin és az etnikain keresztül elérte az európaiat és egyetemeset; rendkívüli türelem, de európai jelentőségűvé nem válhatott, noha megvolt hozzá minden értékadta joga. Izsó esete a magyar művészetnek nagy és szomorú epizódja a Lechneré mellett.”⁵²

⁵¹ Uo., 60–64.

⁵² Uo., 74.

Fülep szerint azt a kérdést feltenni, hogy van-e magyar, nemzeti és egyetemes festészetünk – a közvélemény szemében egyenlő a hazaárulással. Vállalva e „veszélyt” sorra bírálja a magyar festészet nagyjait: Markó Károlyt, Barabás Miklóst, Madarász Viktort, Lotz Károlyt, Székely Bertalant, Munkácsy Mihályt, Paál Lászlót stb. Lechnerhez és Izsóhoz hasonlóan a magyar festészetnek is egyetlen igazán nagy, egyetemes és nemzeti mestere van: Szinyei Merse Pál. Szinyei a képirás egyetemes történetében – a franciákkal párhuzamosan – egy fontos formai és stílusproblémát oldott meg, az egyidejűség tényét. Szinyei *Majálisa* az optikai látszat piktúrája, fény-árnyék-szín egymásmellettsége és egymásmögöttsége révén az egyidejűség tényének ábrázolását nyújtja. A meg nem értettségbe azonban Szinyei belefárad, így ez a „gyönyörű nekilendülés siralmas epizód”-dá zsugorodik a magyar festészet történetében.⁵³ Szinyei problémájának megoldásán a nagybányaiak dolgoznak tovább, Hollós Simon, Ferenczy, Grünwald, Csók, Réti, Thorma. Szinyei és a nagybányaiak fellépésével kettészakadt a magyar festőművészet, „fejlődésre képes ága levált a holt törzsről”; művészetük egy új korszak kezdetét jelentette. E korszak megoldotta a szín és a *valeur*, az egyidejűség kérdését, és ez határozza meg pozitív helyzetét a művészet életének egyetemességében. „E korszak magyar művészete valóban nemzeti, mert valóban európai.”⁵⁴

⁵³ Uo., 101–103.

⁵⁴ Uo., 107–108.

A könyv utolsó fejezete – A jövő felé – ismét visszatér az első fejezet művészettörténeti-művészetfilozófiai fejtegetéseihez. Fülep Lajos kiindulópontja az, hogy a naturalizmus és az impresszionizmus pozitív és negatív oldalával egyaránt számot kell vetni. Pozitívum, hogy eljutottak a fejlődési ív végpontjához, az optikai látszat absztrakciójáig, hogy elvetettek minden hagyományt. Nálunk ez szerinte különösen

értékelendő, hiszen az elvetett „hagyomány” az akadémizmus volt. E pozitívumok azonban magukban hordják negativitásukat is. Ennek bizonyítására Fülep nagyívű történeti-filozófiai művészetfelfogást vázol. Ismét a kezdetekhez kanyarodik vissza. Az egyiptomi és a korai görög művészet térbeli „egymásmellettség”-re és időbeli egymásutániságra épül.⁵⁵ Amikor kialakul az a szükséglet (kb. az i. e. 5. században), hogy egy cselekvést ugyanazon helyen egyszerre kell ábrázolni, akkor az időbeli egymásutániságot felváltja az egyidejűség, a térbeli egymásmellettséget az egymásmögöttség, s az idő mintegy megteremti a maga számára a tér harmadik dimenzióját, a mély-tér stádiumát.⁵⁶ A festészet történetének további fejlődése a kompozíció problémáinak története: a térbeli elemek egymásrautaltsága és egyensúlya; az időbeli momentumok egyidejűsége mint a kompozíció dinamikai elemei; a tér statikai és mély-tér megoldásai. Az impresszionizmus nemcsak a tudottól a látszat felé ívelő vonal végpontja, hanem fellépésével „a tér egészen eltűnik és megmarad az abszolút idő: a matematikai időpont [...] egyetlen időpont megrögzítése. Ki van zárva belőle mind az egymásutániség, mind az egyidejűség, mert az egyidejűség már olyan időpontra redukálódik, melynek nincs kiterjedése.”⁵⁷ Ez az időtartam a pillanatot, emellett az impresszionista látásmódnak nem a háromdimenziós tér felel meg, hanem a tér absztrakciója: a sík. A festészet kezdeti műalkotásain tapasztalható abszolút időnkívüliség ellentettje a vég impresszionizmusának abszolút pillanatnyisága. Az impresszionizmus „nagy jelentősége, hogy elment egész az abszolútig”,⁵⁸ megadva az emberi látásmód lehetőségének egy másik végletes pólusát: így egyértelművé válik a következtetés: az impresszionizmust nem lehet folytatni. „A két végletnek a művészet történetéhez való viszonyában ez a lényege: a kezdet éppoly kompozíció-ellenes princípium, mint a vég. Ez az impresszionizmus negatívumának leglényegében való meghatározása.”⁵⁹

⁵⁵ Uo., 110.

⁵⁶ Uo., 111.



26. Fülep Lajos franciaországi rajzaiból. 1908

⁵⁷ Uo., 112.

⁵⁸ Uo., 113.

⁵⁹ Uo., 114–115.

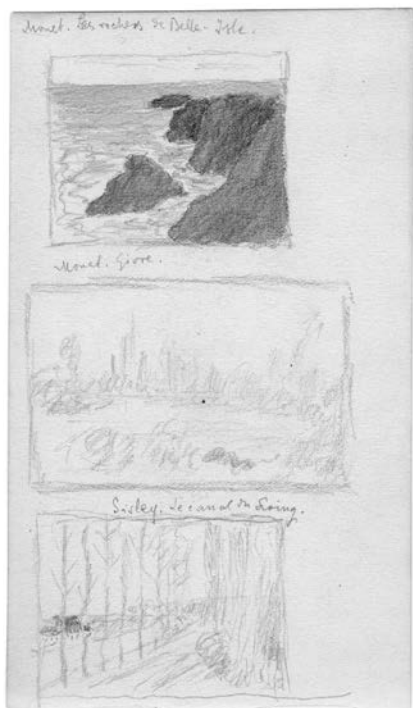
Az impresszionizmus árnyalt, szellemtörténeti, a ciklikus fejlődésszemléleten belüli megközelítése során arról van szó, hogy az impresszionizmussal lezárult a művészet egyetemes fejlődésének egy több évezredes szakasza, de ezt Fülep úgy fejt ki, hogy nem kerül szembe a maga állította egyik alapkövetelménnyel, az esztétikai abszolút és a történeti relatív korrelációjával, azaz nem értéktelenebbnek véli az impresszionizmust más korok művészeténél, ahogy impresszionizmus-kritikáját általában értelmezik a szakirodalomban, hanem egyfajta lezárásnak látja. E lezárás szerinte szükség-szerű, ha hinni akarunk a jövő művészetében. Az impresszionizmus nemcsak a tudott valóság és a látszat-kép, az időnkívüliségnek és az idő pillanatnyiságának vonalán végpont; hanem hasonló vég egy korábbi tanulmányában is, az 1908-ban megjelent Új művészi stílusban is: az abszolút, a homogén stílusosság folyamatos feladásának, individualizációjának végpontja is,⁶⁰ hiszen a heterogén, a csak individuális, a han-

⁶⁰ FÜLEP (1988), 376.

gulat, a csak egyéni – amely egyebek mellett az impresszionizmus sajátja – nem tud új, nagy művészetet teremteni.

A maga idejében, 1923-ban Fülep Lajos *Magyar művészet* című könyvének is volt küldetése, egyrészt, ahogy említettem, a hazai akadémizmus „hagyományának” elutasításával, másrészt a nemzeti művészet egyetemessé válásának, a „hogyan”-nak a kifejtésével. Ezt a kor stílustörténeti művészetszemléletével egybehangzóan egyet-

len útban vélte ugyan felfedezni: a forma valamely problémájának megoldásában, így a nemzeti művészi érték megjelenését az egyetemes művészet forma- és stílusfejlődésének történelmi (európai) folyamatán belül tudta elgondolni. Van azonban e koncepciónak a maga korában, 1923-ban, Trianon után egy igen lényeges, haladó aspektusa, ha a nemzeti identitás problematikája felől nézzük. A nemzeti önazonosság-tudatnak igen fontos eleme a nyelv mellett a nemzeti tradíció, a kultúra, ezen belül a nemzeti történelem, az etnohistoria és a nemzeti művészet. A nemzeti önazonosság-tudat ugyanakkor szimbolikus határképzés is, sokféle szerteágazó elkülönülés hangsúlyozása, mely Trianon után jelentősen erősödött. Így ha e könyv megjelenésének tágabb történelmi és kulturális kontextusára tekintünk, tudjuk, hogy a nemzeti önazonosság-tudat kialakulása és kialakítása számos ponton disszimilációs folyamatokat erősített meg, míg ezzel az akkori általános tendenciával szemben a magyar művészet fülepi koncepciója éppenséggel az egyetemessé váló korrelációra és asszimilációra épített, az egyetemes (európai) művészetben keresve a magyar nemzeti művészet helyét. A nemzeti és egyetemes művészet korrelációpárjának gondolatköre továbbá – Percz László interpretációjában – az első világháborút követő ellenforradalmi korszak kurzusideológiájának „kritikájaként is értelmezhető”.⁶¹ E pozitívumok mellett azonban ott a spekulatív teoretikusság, amely mint negatívum érvényesül. A magyar művészet sokak szerint túlságosan szigorú bírálatának axiológiai alapja e korrelációpár spekulatív és deduktív alkalmazásának következménye, azaz a teória felől deduktív módon csak az ezt igazolandó művészet válhat egyetemes művészetté – Fülep rendszerében.



27. Fülep Lajos rajzai 1904-ből

⁶¹ PERECZ (2008), 204.

Megjegyzésképpen: mára az európai kultúra és a fogyasztói civilizáció nem a „metafizikai szisztémákra” épített új világfelfogást hozta el – a fiatal Fülep vágyódó várakozásával ellentétben az elmúlt százhuszonöt évben. A művészetben a széttö-

redezettség, a szubjektivitás, az individualizmus, a hangulat, a heterogenitás, a pillanatnyiség és a relativizmus uralma, az esztétikai objektivitás eltűnésének tendenciája – melynek a fiatal Fülep kritikus megláttatója volt már 1906-ban – az elmúlt százöt évben még inkább felerősödött. A mai művészet nem az „örökkévaló”-ságot sugalló nagy és egységes művészet, mely a formával fejezi ki az időn kívülit, az el nem múltót, a létet, az örökkévalóságot. Hogy a fiatal Fülep által megjósolt „vajúdás” meddig tart – sokunk számára még ma is talány.

BIBLIOGRÁFIA

- BEKE (1994) – BEKE László: *Művészet/elmélet. Tanulmányok 1970–1991*, Budapest, Balassi, 1994.
- FÜLEP (1971) – FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*, Budapest, Corvina, 1971.
- FÜLEP (1974) – FÜLEP Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban, in *A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikkek, tanulmányok*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1974, II, 605–651.
- FÜLEP (1988) – FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások, I: Cikkek, tanulmányok 1902–1908*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1988.
- FÜLEP (1990) – FÜLEP Lajos *Levelezése, I: 1904–1919*, szerk. F. CSANAK Dóra, Budapest, MTA Művészet-történeti Kutató Csoport, 1990.
- FÜLEP (1992) – FÜLEP Lajos *Levelezése, II: 1920–1930*, szerk. F. CSANAK Dóra, Budapest, MTA Művészet-történeti Kutató Csoport, 1992.
- HABERMAS (1993) – Jürgen HABERMAS: A metafizika utáni gondolkodás motívumai, in *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*, Budapest, Századvég, 1993 (Horror Metaphysicae).
- HEIDEGGER (1990) – Martin HEIDEGGER: Mit jelent gondolkodni? in *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Cserépfalvi, 1990, 7–15.
- MÁRFAI MOLNÁR (2001) – MÁRFAI MOLNÁR László: *Jelentés a dialógus nyomán. Tanulmányok a fiatal Fülep Lajos művészeti írásairól*, Budapest, Argumentum, 2001.
- MÁTÉ (1995) – MÁTÉ Zsuzsanna: „Szép eszéről, szép lelkéről...” *Tanulmányok a fiatal Fülep Lajosról és művészetfilozófiájáról*, Szeged, JGYTF, 1995.
- MÁTÉ (1999) – MÁTÉ Zsuzsanna: A fiatal Fülep Lajos metafizikus művészetfilozófiájáról – különös tekintettel a Fülep-Lukács párhuzamokra, in *Alternatív tradíciók a magyar filozófia történetében*, szerk. FEHÉR M. István–VERES Ildikó, Miskolc, Felsőmagyarország, 1999, 273–298.
- MÁTÉ (1996) – MÁTÉ Zsuzsanna: De la philosophie d'art de la mémoire – Az emlékezés művészetfilozófiájáról, in *Nouvelles tendances en littérature comparée*, II, Amiens–Szeged, Centre d'Études du Roman et du Romanesque Faculté des Lettres Université de Picardie Jules Verne–Département de Littérature Hongroise École Supérieure de Formation des Professeurs Gyula Juhász, direction et rédaction Jacqueline LÉVI-VALENSI–Piroska SEBE–MADÁCSY–Kálmán BENE, 1996, 253–258.
- NÉMETH (1971) – NÉMETH Lajos: Utószó, in FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*, Budapest, Corvina, 1971.
- PERECZ (2008) – PERECZ László: *Nemzet, filozófia, „nemzeti filozófia”*, Budapest, Argumentum–Bibó István Szellemi Műhely, 2008.
- PERNECZKY: Kis magyar epilógus. – PERNECZKY Géza: Kis magyar epilógus – Művészet, ahogy Fülep Lajos és Kassák látta, lásd <http://www.c3.hu/perneczkyl/articles/Fulep.html>, letöltés ideje 2011. május 26. (lásd még Uő: Kis magyar epilógus. Fülep Lajos és a Magyar művészet, *Holmi*, VII[1995], 1. sz., 18–32).
- POPPER (1983) – POPPER Leó: *Esszék és kritikák*, Budapest, Magvető, 1983.
- TAKÁCS (1986) – TAKÁCS József: Fülep Lajos–Croce kritikája, in *Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára*, Pécs, Tempo, 1986 (Dunántúli dolgozatok. Művészettörténeti sorozat).
- TIMÁR (1986) – TIMÁR Árpád: A Fülep-irodalomról, in *Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára*, Pécs, Tempo, 1986 (Dunántúli dolgozatok. Művészettörténeti sorozat).

Perecz László

„Nemzeti művészet” és „nemzeti filozófia”¹

Fülep Lajos *Magyar művészetének helye a magyar bölcsélet „nemzeti filozófiai” vonulatában*

¹ A konferencián, szabadelőadás formájában, ennek az esszének a rövidített változata hangzott el. Az alapját képező kutatás az OTKA támogatását élvezte; témaszám: K 69236.

² FÜLEP (1923), 30.

³ Uo., 17.

A szerző filozófiatörténész, az MTA doktora, a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem professzora, a Magyar Tudomány társadalomtudományi szerkesztője. A magyar filozófia történetével foglalkozik. E-mail cím: pereczl@hotmail.com

The author is a historian of philosophy and doctor of philosophy of the Hungarian Academy of Sciences. He is also a professor at the Budapest University of Technology and Economics and the editor of social sciences for Hungarian Science. He studies the history of philosophy. Email address: pereczl@hotmail.com

⁴ FÜLEP (1976a), 389–390.

„A magyar művészet is az európai közösségnek tagja s nem pusztán önmagától lett azzá, ami, élete annyira összefüggött s összefügg a külföldi áramlatokkal, hogy szinte problematikussá válik, vajon lehet-e speciálisan magyar művészetről beszélni.”²

„[A] közösség elve azért fontos, mert csak belőle lehet megérteni a különösét. Közösség nélkül nincs különös és viszont. Egyetemes és nemzeti korrelatív fogalmak.”³

A föl villantott két gondolat nyilvánvalóan összefügg egymással. Az első a „magyar művészet” autochton jellegét kérdőjelezi meg, a második a „nemzeti” és az „egyetemes” korrelatív jellegét nyilvánítja ki. A gondolatok megfogalmazójának beállításában világos, hogy a „magyar művészet” éppen azért nem lehet csak és kizárólag „magyar”, mert „nemzeti” és „egyetemes” nem egymástól független entitások: éppen egymásra vonatkoztatva nyernek értelmet.

A következőkben a gondolatok lelőhelyének, Fülep Lajos klasszikus tanulmányának, a – kéziratban már 1916-ban elkészült, könyv alakban azonban csak 1923-ban napvilágot

látott – *Magyar művészetének* az újraolvasására és kontextualizálására vállalkozunk.⁴ Közelebről, az a törekvésünk, hogy a tanulmányban körvonalazott „nemzeti művészet” elméletet a magyar bölcsellettörténet „nemzeti filozófiai” vonulatának kontextusába illesztve olvassuk újra. Ennek megfelelően gondolatmenetünk három egységre tagolódik: előbb néhány vonással a „magyar nemzeti filozófia” toposzának történetét villantjuk föl, majd, ugyancsak vázlatosan, a tanulmány kategoriális rekonstrukcióját végezzük el, végül néhány mondatban a fülepi teória sajátosságait vesszük számba.

„Nemzeti filozófia”

Kiindulópontunk tehát a hazai bölcsélet történetének jelentős vonulata: a magyar „nemzeti filozófia” elképzelése.⁵ A vonulat, úgy tűnik, meghatározott szubsztantív és formai vonásokkal írható körül. Az ide vonható bölcsesetek, szubsztantíve, a magyar filozófiát sajátképpen nemzeti tartalmak kifejeződésének tekintik. Leíró előfeltételezéseikből – miszerint létezik sajátosan magyar nemzetkarakter és vele adekvát, saját-

⁵ PERECZ (2002), PERECZ (2006), PERECZ (2008).

tosan magyar gondolkodás – arra a normatív következtetésre jutnak, hogy léteznie kell sajátosan magyar filozófiának is: a *par excellence* magyar filozófiának éppen az a feladata, hogy kifejezze az alapját képező nemzeti karaktert/nemzeti gondolkodást. A vonulat teljesítményei ugyanakkor formailag nem képeznek összefüggően elbeszélhető, kontinuos tradíciót: darabjai diszkontinuos toposznak mutatkoznak inkább. A „nemzeti filozófia” elképzelését az érintett magyar filozófusok toposzként használják: némiképp átértelmezve az antik retorika toposzfogalmát valamiféle időről időre megképződő gondolati helyként kezelik tehát.

A vonulatra, kézenfekvően, legalább három szempontból is reflektálni lehet: nacionalizmustörténeti, filozófiai és történeti szempontból.

A nacionalizmustörténeti szempontot tekintve nyilvánvalóan egy tágabb gondolati összefüggésrendszer részének mutatkozik: a nemzeti eszme történetének megnyilvánulásként fogható föl. A sajátképpen magyar jellegű, nemzeti tartalmakat hordozó filozófia elképzelése ugyanis nem teoretikus plauzibilitása miatt gyakorol jelentős hatást: a gondolat éppenséggel ellentmondani látszik a filozófia általános fogalmának. Népszerűségét társadalmi funkciója magyarázza. Voltaképp nem más ugyanis, mint a nemzetépítés projektumának összetevője. Az ide vonható szövegek számára hálás értelmezési keretet kínálnak tehát a nacionalizmuselméletek: a szövegek olvasása során heurisztikus lehet mind a múlt század elejére visszanyúló, hagyományos – az „államnemzetet” és a „kultúrnemzetet” szembeállító – nemzetfejlődési tipológia, mind a kortársi *mainstream* konstruktivista nacionalizmuselméletek által kínált paradigma.

Másképp a „nemzeti filozófia” filozófiai szempontból valamiféle eszközszerpet játszó bölceletet látszik involválni. Kiindulópontja mindig az elmaradottság tudata: a hazai polgári nemzetfejlődés megkésettiségének, a szerves filozófiai kultúra hiányának érzete. A tervezet következő lépése a filozófiatörténeti hagyományanyag szelektív fölhasználásának javaslata: az elmaradottság fölszámolására eszerint csak bizonyos kiválasztott filozófiák alkalmasak. Az utolsó állomás pedig az önálló „nemzeti filozófia” megteremtésének programja: az elmaradottság kihívására végül is itt tehát az eredeti nemzeti bölcelet ad választ. Ez elasztikus gondolati formaként különböző nemzetfölfogások és filozófiafogalmak számára nyújthat keretet, a benne megfogalmazott bölcelet azonban minden esetben a nemzetépítést szolgáló, a nemzeti művelődés szervezőerejét jelentő gyakorlati filozófia lesz.

Végül történeti szempontból a reformkortól és a neoabszolutizmus korától a századvégen-századelőn át a két háború közötti korszakig ívelő vonulatot képez. A vonulat megnyilvánulásain a mondott bő évszázad mindhárom meghatározó gondolati mintája rajta hagyja a nyomát: a romantika, a pozitívizmus és a szellemtörténet egyaránt. A romantika a reformkorban és a neoabszolutizmus korában – meghatározóan Hetényi János és Szontagh Gusztáv „egyezményes filozófiájában” –, a pozitívizmus a századvégen és a századelőn – mintaértékűen Böhm Károly „magyar filozófiai rendszerében” és Alexander Bernát intézményteremtő munkásságában –, a szellemtörténet pedig a két háború között – példászerűen Karácsony Sándor radikális reformpedagógiájában és Prohászka Lajos szellemtudományos típuselméletében.

„Nemzeti művészet”

Fülep esszéjének művészetfilozófiai kategóriahálója szigorú deduktív szerkezetet mutat. Mélyfilozófiai szinten a „lét” és a „levés” megkülönböztetésére, kultúrfilozófiai szinten az abszolút-időfölötti-esztétikai *versus* relatív-időbeli-történeti szembeállítására, esztétikai szinten végül a „közösség” és a „folytonosság” kategóriakettősére épül.

A „lét” és a „levés” megkülönböztetése tehát a háló legáltalánosabb, fundamentálfilozófiai distinkciója. Maga a „nemzeti művészet” koncepciót kidolgozó szöveg is több helyen utal erre a bifurkációra: „az örök és az idő, a lét és a levés korrelációját” a „legvégsőnek” és a „legfőbbnek” nevezve,⁶ amelynek „eredménye”, úgymond, a „história” általában.⁷ A kategóriapárost azonban a művészetfilozófus voltaképpen korábbi, az emlékezés esztétikai szerepét tematizáló, Croce intuíciofogalmát bíráló – egyébként doktori értekezéseként is szolgáló – tanulmányában dolgozza ki. A gondolatmenet a „lét ideájának” és a „levés ideájának” objektív idealista-platonista fogalmát állítja szembe egymással. „A lélek a lét ideáját is projiciálja a valóságba – olvassuk –, ugyanúgy, mint a levését.” A „levés ideája” és a „lét ideája” az érvelésben hierarchiát képez: ez utóbbi fölötte áll az előbbinek. A lélek, úgymond, a „levés ideájától föl-emelkedik a lét ideájához, amennyiben a dolgokban megannyi individuumot (Én-t) lát, amelyekbe a levés mögé az önmagukkal való identitást projiciálja. A formálódás mögé a formát, az idő mögé az időnkívülséget. Így eléje vág a végbemenésnek, a világ históriájának, s az egészét magasabb rendű formában foglalja össze, egy körben, melyben kezdet és vég találkozhatnak: ezért a művészet mindig teljesen kielégít, nem kérjük, mi lesz tovább, mert a továbbnak lehetősége, az idő ki van zárva belőle. Ennek a formáló tevékenységnek objektiválódásai az ideák, a művészetben a formák, melyekben ítélet van kimondva a levés ideáján túl: implicite bennük van a gondolata annak, hogy a dolgok továbbra is olyanok lesznek s maradnak, amilyeneknek konstruáltuk s ismerjük őket, függetlenül az időtől és a változásoktól. Az ideák egyesítik magukban a lét és a levés momentumát, a valóságnak mindkét oldalát. A filozófiában a valóság a lét és levés ideájának kölcsönösségével, egymás determinálásával fejeződik ki, a művészetben azáltal, hogy míg a forma időnkívüli, tudomásul vételéhez ki kell terjeszkednie azt időben. A filozófiában dialektikusan, a művészetben érzékileg és szemléletileg.”⁸ Mint a gondolatmenetből kiolvasható, a metafizikus spiritualizmusnak ez az absztrakt kategóriahálója nem csupán a művészet bölcsletének alapjait képes megvetni: ennél átfogóbb – a művészet mellett a filozófiát, sőt a vallást is átfogó – szellemfilozófia megalkotására is alkalmasnak mutatkozik. A művészet mint metafizikai létező legitimációját ebben az értelemben az teremti meg, hogy „az embernek a filozófia és a vallás világa mellett, az ideákon és az Egy-en kívül szüksége van arra, hogy jelenségeket is szemlélhessen, anélkül, hogy ezért le kellene szállnia az érzékfölötti, spirituális világból. Az örök formáknak ezt a jelenségvilágát a művészet teremti meg az örök ideavilág mellé. Így egészíti ki a művészet a filozófiát és a vallást, s csak ebben a hármasságban válik teljessé az emberi szellem világa.”⁹ Meg kell említeni: a metafizikai hármasság – a filozófia, a vallás és a művészet egysége – a fiatal Fülep kutatási programjaként is értelmezhető.¹⁰

⁶ FÜLEP (1923), 18.

⁷ Uo., 33.

⁸ FÜLEP (1995), 150–151.

⁹ Uo., 152.

¹⁰ MAROSI (2007), 75.

A „lét ideájának” és a „levés ideájának” fundamentálfilozófiai megkülönböztetéséből a második, kultúrfilozófiai szinten egyfelől az „abszolút”, „időfölötti” és „esztétikai”, másfelől a „relatív”, „időbeli” és „történeti” szembeállítás következik. A „művészi alkotás helyzete” ugyanis, ahogy a „nemzeti művészet” koncepciójának a fogalmakat bevezető gondolatmenete fogalmaz, „csodálatosan paradox”. A műalkotás, úgy mond, „önmagában befejezett, tökéletes és abszolút valami, mégis beletartozik a művészet nagy közösségébe és csak benne válik érthetővé, hasonlóan a kor: művészete minden pillanatban célnál van, mert minden alkotása örök és időfeletti, mégis lemerül az idő sodró folyamába, minden pillanata más, mint az előző s csak vele való összefüggésben érthető.”¹¹ A művészet esztétikai autonómiájának és történeti természetének együttes fölfogása egyébként Fülep alapvető meggyőződése: a „nemzeti művészeti” koncepciót kidolgozó kötettel egy időben publikált, a „művészet és világnézet” viszonyát problematizáló esszében is változatlan formában találkozunk vele. „A művészet mint megvalósultság – olvassuk ott –, magában megálló – önálló – világ, de történeti létesülése nem önkényes vagy minden rajta kívülállótól független: mint megvalósultság igenis megáll magában, de mint létesülés sohasem jár egyedül.”¹² Mindez tehát, voltaképpen, az „örök idea időben való megvalósulásának”, az „esztétikai abszolút és a történelmi relatív korrelációjának” problémája. „A közösség nélkül” ugyanis „a művészet műtárgyak merő egymásmellettiisége, az örök és az idő korrelációja nélkül a történelem egyes esetek merő egymásutánisága.”¹³

¹¹ FÜLEP (1923), 12–13.

¹² FÜLEP (1998), 226–227.

¹³ FÜLEP (1923), 13.

Az abszolút *versus* relatív, illetve az időfölötti *versus* időbeli bifurkációja ilyenformán végül a harmadik, esztétikai szinten a művészet „közösségének” és „folytonosságának” problémájához vezet el. A „puszta vagy tiszta történelemmel” szembeszegezett, „elvek szerint összefoglalt történelem” két alapfogalma eszerint „a művészetek közössége és folytonossága. Közösség a sok nemzetre, és folytonosság a korokra való szakadozottság dacára is.”¹⁴ „Közösség” és „folytonosság”, mint a fejtegetést összefoglaló gondolat megfogalmazza, „egymást föltételező tagok: az első mintegy a jelen pillanata megállítva és térben kiterjesztve, a másik a jelen pillanata feloldva előre és hátra az időben. Az első a mindig célnál lévő, befejezett és tökéletes, a másik az örökké fejlődő, minden momentumát meghaladó művészet. Az első az egyetemesnek és nemzetinek, a másik az öröknek és fejlődőnek korrelációja. E két korreláció szintézise pedig adja a művészetek egyetemes történetét.”¹⁵

¹⁴ Uo., 17.

¹⁵ Uo., 35.

A „nemzet” problémája így, a „közösség” problémájának következtében kerül be tehát az érvelésbe. Ennek nyomán azután nem lesz meglepő, hogy koncepciója az „egyetemest” és a „nemzetit” nem egymás ellentétéként fogja föl: ellenkezőleg, ahogy többször idéztük is, szoros korrelációban ábrázolja. Fölfogásában tehát, a „nemzeti filozófia” említett kontextusa szempontjából ez igen figyelemreméltó, a „nemzeti” nem az „egyetemestől” függetlenül vagy különösképp annak ellenében ragadható meg: éppenséggel csupán azzal közvetlen összefüggésben értelmezhető. A tétel argumentációja kettős jellegű: egyszerre támaszkodik művészettörténeti példákra és művészetfilozófiai megfontolásokra.

A művészettörténeti példák középpontjában a görög művészet esete áll. A fejtegetés érvelése, és ez megint csak méltó figyelmünkre, nem valamiféle „nemzet-

karakterológiai" spekuláción alapul: a görögség klasszikus voltának történetfilozófiai tételéhez kapcsolódik. A görög művészet eszerint nem csupán a „lét” és a „levés” korrelációjának – a művészi problémák állandósága és fejlődése kölcsönös összefüggésének – mintaszerű megvalósulásával szolgál: „egyetemes” és „nemzeti” egymástól való függésének paradigmaticus példáját is nyújtja. Ahogy az előbbinek, úgy az utóbbinak – „az egyetemes és nemzeti viszonylatának” – is a görögöknél kellett, úgymond, „teljessé válnia, s tőlük származnia, ránk öröklődnie”.¹⁶ Az érvelés ugyanakkor a görög művészet egyetemességét köztudottnak nevezi, nemzeti jellegét ellenben igazolásra szorulóknak ítéli. A görög művészet tehát, egyfelől, elismerten „[a] művészet egész történetében” a „legegyetemesebb”. „Alkotásai az időből kiemelkedve az idea általános érvényű megvalósulásaiént állanak előttünk. Összességük pedig magának a műfaj ideájának megtestesülése.”¹⁷ „Ez a legegyetemesebb művészet egyúttal”, másfelől, érdekes módon, a „legnemzetibb” is.¹⁸ A fejtegetés a görög nép valóságának és normativitásának, valamint a görög művészeti ideálnak az adekvációjára épül. A görögség művészete a nép „szellemi és morális energiáinak megtestesülése”: forrása a nemzeti mitológia és a nemzeti atlétika – az „ideák szabad szellemvilágának ember-, faj-, korfeletti általánossága” az egyik, a „test anyagvilágának meghatározottsága” a másik oldalon.¹⁹ A kettő ugyanakkor egymásba játszik. „Mert az örök idea megtestesülése a mithoszban lenyúlik a nemzetibe és a fajiba, s az isten görög atléta; a fajilag meghatározott emberforma pedig fölemelkedik az általánosba s örökbe, s a görög atléta isten. A görög istennek csak testivé kell egyénülnie s a görög atlétának csak istenivé kell általánosulnia, hogy egyik is, másik is azonmód a szobor formai problémájának anyagává lehessen.”²⁰

A görögségben, szól összegzésképpen az értékelés, látszólag paradox módon a „két felsőfok, legegyetemesebb és legnemzetibb, nemcsak hogy nem zárja ki, hanem kölcsönösen föltételezi egymást”: mindösszesen, a „korreláció két tagjának, az egyetemesnek és nemzetinek soha nem látott teljes egymást-födése ez”.²¹ „[B]árhon, bármelyik ponton fogod meg a görög művészetet nemzeti oldalán, eljutsz a nemzetfelettihez és egyetemeshez, az ideálshoz és szimbolikushoz; és bárhol fogod meg egyetemes és ideális oldalán, eljutsz a nemzetihez és fajhoz.”²² Mindez történeti értelemben azt jelenti, hogy a „művészet történetének van egy kora, melyben egy nép csinálja a világművészetet, azt ti., melyből a világművészet in extenso ki fog nőni; vagy fordítva: amelyben a világművészet egyetlen nép művészete. A görögség küldetése nem erre vagy arra a műfajra, erre vagy arra a problémára szolt, hanem az egész művészetre; ezért a legegyetemesebb. Ezt az egyetemes küldetést azonban nem népek közössége, hanem egyetlen nép kapta, azért a legnemzetibb. A görög művészet kicsiben és in intenso olyan, amilyen a világművészet nagyban, in extenso.”²³ A görög, ilyenformán, „a művészet történetének választott népe. A művészet egyetemes sorsa és végzete attól függött, hogy mennyire válik egy nép nemzeti sorsává és végzetévé.”²⁴ Ahogy a filozófia egyetemes története „mindmáig úgyszólván görög filozófia-történet bővebb kiadásban”, úgy a művészet egyetemes történetének „alapfogalmai és problémái” hasonlóképp a görög művészettörténetre „utalnak vissza”.²⁵

¹⁶ Uo., 18.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Uo., 19.

²⁰ Uo.

²¹ Uo., 24.

²² Uo., 20.

²³ Uo., 24.

²⁴ Uo., 26.

²⁵ Uo., 25.

A művészetfilozófiai megfontolások a művészeti anyag és a művészi forma szembeállítására épülnek. Az egyetemes és a nemzeti szoros összekapcsolódását ilyenformán nem csupán a görögség példája igazolja: az „etnikai” értelemben fölfogott „nemzetinek” a művészeti anyaghoz történő hozzárendelése és a művészi formától történő eloldása is alátámasztja. A művészetbölcséleti argumentáció ugyanis határozott különbséget tesz a művészet anyaga és formája között. A különbségtétel egyben alárendeltséget megállapító értékítélet is: a beállítás a művészetet *par excellence* formának tekintve, minden tartalmi elemet a művészethez képest alacsonyabb rendű anyag kategóriájába sorol. A művészetben, úgymond, „minden »tartalmi anyag« csak oly mértékben fordulhat elő, amily mértékben »formává«, azaz művészetté vált”. „A művészet tartalma” ugyanis „éppen a »forma«, azaz ami művészetté lett benne”.²⁶

²⁶ Uo., 8.

A fölfogás nyilvánvalóan határozott világnézeti értékválasztáson alapul, és a művészet autonómiájának sajátos értelmezéséhez vezet el. A világnézeti értékválasztás az idealizmus mellett – és a materializmus ellen – optál. A művészet anyagát kontingens és különös, formáját ellenben szükségszerű és egyetemes princípiumnak tekintve, a princípiumok között nem korrelációt tételez tehát, hanem meghatározott alárendeltséget: az anyagi princípiumnak a szellemi princípium alá való rendelését. „A róluk szóló felfogás vagy elmélet ezért végső soron magában a világnézetben gyökerezik: vagy abban, amely az anyag elsőbbségét, vagy abban, amely a szellem elsőbbségét vagy szuverénitását vallja.”²⁷ A művészet autonómiájának sajátos értelmezése pedig a *l'art pour l'art* esztétikával szemben elismeri, ugyanakkor azonban csupán sajátképpen művészetté lényegítve ismeri el a művészetten kívüli tényezők szerepét. „A művészet autonómiája nem azt jelenti, hogy benne »csak művészet« (valami üres artisztikum) van, hanem azt, hogy mindennek, ami benne van (vallás, metafizika, etika stb.), művészetté kell átlényegülnie s a művészet semmi mással nem helyettesíthető nyelvén szólnia.”²⁸

²⁷ Uo., 21–22.

²⁸ Uo., 9.

Nos, a gondolatmenet beállításában a „nemzeti” fogalmában élesen el kell választanunk a „nemzeti-etnikai anyagot” a művészi formára vonatkozó „nemzeti küldetéstől”. Amit hagyományosan a művészet „nemzeti jellegének” szokás tekinteni, a koncepció számára nem egyéb alacsonyabb rendű, pusztán a művészet anyagát szolgáltató összetevőnél. Az efféle nemzeti összetevők – a felsorolás szerint ilyenek a „kedély, temperamentum, életmód, éghajlat, környezet” – a művészethez tartozó „etnikai anyagot” képeznek ugyan, de maguk még nem azonosak a művészettel.²⁹ Fülel itt, ez újabb figyelemre méltó motívum, határozottan az elterjedt faji megkülönböztetésekkel vitatkozva fogalmaz. „Nemzetivé tehát valamely művészetet nem témák (legalább nem a közkeletű értelemben véve) és nem bizonyos motívumok tesznek, amelyek már messziről elárulják faji eredetüket – általában a »fajiság« fogalmával itt nem sok világosságot lehet gyűjtani. Nagyon sokszor a »téma« nemzeti, de megoldása nem az (élet-genre-történeti képek stb.) s viszont: a téma nem nemzeti, de megoldása az.”³⁰ Következésképpen helytelen úton járnak a „művészetek nemzeti jellegének” azon „firtatói”, akik „megmaradnak az etnikai és népszichológiai dolgok hánytorgatásánál”: valójában „az abszolút és univerzális művészi értékekben kellene és lehetne a nemzetet megjelölni.”³¹ A művészetben a valóban nemzeti ugyanis

²⁹ Uo., 21.

³⁰ Uo., 28.

³¹ Uo., 29.

nem az alacsonyabb rendű „etnikai anyag”: a magasabb rendű „formai probléma” megfogalmazása és megoldása. Ebben az értelemben a különböző nemzetek sajátos művészi küldetés hordozói: küldetésük a művészi „forma” nemzetileg is szükségképp univerzális fogalmára vonatkozik. A forma „[n]emzeti volta – úgymond – az etnikai anyagtól függetlenül tekintve – nem lehet más, mint sajátos fölvetése és megoldása a forma problémájának, ahogy valamely nép művészetében látható; a formai problémának az a speciális volta, amelynek speciális megoldására éppen annak a népnek, és csak annak, volt küldetése”³² „Valamely nép művészi küldetése” tehát „valamely formai problémára szól s ez a küldetés azért nemzeti, mert az illető probléma megoldása csak neki adatott meg; de szólhat annak a szorosabb problémának a megoldására is, hogy mi módon veszi fel az etnikai-nemzetit a művészi-univerzálisba, vagyis miként oldja meg az egyetemes és nemzeti korrelációjának kérdését a maga sajátos etnikai anyagán”³³ A „nemzeti művészet” fölepi meghatározása mindezek nyomán a következőképp hangzik: „Nemzeti tehát: speciális nemzeti küldetés a művészet nagy egyetemén és teljességén belül a különös formának, vagy a különös nemzeti-etnikainak a különös formán keresztül egyetemessé tételére.”³⁴ A meghatározás ismét aláhúzza az „egyetemes” és a „nemzeti” koncepcionális összekapcsolódását. „Ebben az értelemben igaz, hogy a művészetben – élesen megkülönböztetve a művészi-nemzetit a merőben etnikai-nemzetitől –, ami nemzeti, egyúttal egyetemes és viszont.”³⁵

A „nemzeti-etnikai” és az „egyetemes-művészi” lehetséges összekapcsolódásai különítik el egymástól a „nemzeti művészet” különféle típusait. A koncepció vázolta tipológia három lehetséges megoldást körvonalaz. Az első esetben az egyetemes és „nemzeti-etnikai” tökéletes fedésben állnak egymással, a második esetben az egyetemes úgymond túlér a „nemzeti-etnikai” határain, a harmadik esetben végül viszont – az előzővel ellentétben – a „nemzeti-etnikai” mintegy alatta marad az egyetemes érvénynek. Az első esetben tehát a művészet „speciális formai problémája” „úgy oldódik meg, hogy megoldása közben a formába fölvetetik minden, ami a népben etnikai anyag van”, azaz „a formai probléma nem valami absztrakción demonstrálódik, hanem az etnikai adottságok anyagában ölt testet”: az így „létrejövő művészetben az egyetemesnek szférája teljesen fedi a nemzeti-etnikainak szféráját”³⁶ A második esetben „a formába nem vétetik föl vagy nem egészen az etnikai adottságok anyaga”: itt „az egyetemes túlér” tehát „a nemzeti-etnikai határain”, a „nemzeti” pedig „csupán a formában, a megoldására szóló, valamely kiválasztott nemzetnek jutott küldetés sajátosságában” nyilvánul meg.³⁷ A harmadik esetben végül „a forma nem tud autonóm életre szert tenni s nem tudja tiszta művésztetté fölolvastani mind az etnikai anyagot, amelyhez hozzányúlt”: itt „az etnikai-nemzeti” tehát „alatta marad az egyetemes érvénynek”, vagyis „alatta marad” a „művészinék” egyáltalán.³⁸

A „közösség” fogalmát, ahogy említettük, a koncepcióban a „folytonosság” fogalma egészíti ki. Ahogy a „közösség” fogalma az „egyetemes” és a „különös” korrelációjára utal, a „folytonosság” fogalma az „örök” és a „fejlődő” korrelációját idézi föl. A „folytonosság” alapelve, úgymond, „azért fontos, mert csak belőle válik az állandónak és változónak viszonya értelmessé. Állandó nélkül nincs fejlődő, és viszont. „Örök és fejlődő korrelatív fogalmak, mint egyetemes és különös.”³⁹ A „folytonosság”

³² Uo., 22.

³³ Uo., 23.

³⁴ Uo.

³⁵ Uo.

³⁶ Uo., 22.

³⁷ Uo.

³⁸ Uo., 22–23.

³⁹ Uo., 32.

problémája az esztétikai abszolút és a történeti relatív kettőségére utal ilyenformán. A művészet tehát egyfelől, esztétikailag, az abszolútát testesíti meg: „mindig célnál van, befejezett és tökéletes”,⁴⁰ másfelől, történetileg, relatív fejlődést mutat: „[a] mit egyszer fölfedeztek, probléma, amit megoldottak, többé ki nem vezett belőle, minden kor és minden művész ott folytatta, ahol az elődje elhagyta.”⁴¹ „A művészet története nem egyes esetek, elszigetelt akcidienciák merő egymásutánja tetszés szerint forgatható sorrendben: története szubsztanciákban megy végbe s ezek az ő problémái.”⁴² A fogalmi hálóban a „folytonosság” érvényesülésének, a „közösség” érvényesüléséhez hasonlóan, egyetlen paradigmikus művészettörténeti példája van: a görög művészet. A görög művészet, a gondolatmenet megfogalmazása szerint, ebben az értelemben nem csupán „mikrokosmos”: „mikrogenesis” is. A görög példa, úgy mond, „[h]at-hétszáz éve szakadatlan összefüggésben és fejlődésben mutatja a problémák életét, oly szervesen és áttekinthetően, mint soha azelőtt és azután. Ha az első szempontból a világművészet mikrokosmosa, a másodikból a világművészet történetének mikrogenesise. Ránk nézve ő nemcsak az egyetemes és nemzeti korrelációjának, hanem a történeti folytonosságnak is kezdete és örök mintaképe. Mikrokosmosában benne vannak az európai közösség művészi problémái nemcsak ideális együttességben, hanem reális egymásra következésben és fejlődésben, nemcsak keresztmetszetben, hanem az időbeli sorrend hosszmetaszetében.”⁴³

⁴⁰ Uo., 33.

⁴¹ Uo.

⁴² Uo.

⁴³ Uo., 34.

A művészetfilozófiai kategóriaháló és a művészettörténeti példa a koncepcióban megint összetalálkozik tehát. „Közösség” és „folytonosság”: a teóriában a művészettörténet bölcséleti megértése egymást kiegészítő és egymással kompatibilis alapelvek bizonyul. A művészet fenomenjét a „közösség” fogalma segítségével mintegy a térben, a „folytonosság” fogalma segítségével pedig az időben vagyunk képesek szemügyre venni. „[L]átjuk, hogy közösség és folytonosság egymást föltételező tagok: az első mintegy a jelen pillanata megállítva és a térben kiterjesztve, a másik a jelen pillanata feloldva előre és hátra az időben. Az első a mindig célnál levő, befejezett és tökéletes, a másik az örökké fejlődő, minden momentumát meghaladó művészet. Az első az egyetemesnek és nemzetinek, a másik az öröknek és fejlődőnek korrelációja. E két korreláció szintézise pedig adja a művészetek egyetemes történetét.”⁴⁴

⁴⁴ Uo., 34–35.

Következtetések

Térjünk vissza végül a „nemzeti filozófia” gondolatához. Ha – mint előfeltételeztük – nem értelmetlen vállalkozás a vonulat fényében újraolvasni Fülep *Magyar művészetét*, nos, akkor föltehető a kérdés: mi jellemzi hát a „nemzeti művészetet” a „nemzeti filozófia” vonulatának kontextusában? A fülepi teória helyét rögzítendő, ahogy a gondolatmenet megfelelő pontjain röviden már jeleztük, három ilyen jellemvonás fogalmazható meg: nemzetkarakterológiájának hiánya, nemzetfelfogásának nyitottsága és a rasszista értelmezések fölött gyakorolt határozott kritikája.

A „nemzeti művészet” fülepi teóriájában tehát egyrészt semmilyen konstruktív szerepet nem játszik a nemzetkarakterológia: az a tudásterület tehát, amely a „nemzeti filozófia” különféle megoldásainak egyébként általában a közös alapját képezi.

Noha az esszékötet előszava a vállalkozás nemzetkarakterológiai jelentőségét emeli ki, a tanulmányciklus valójában karakterológiai szempontoktól független, sajátképpen művészetfilozófiai fogalmi hálóval dolgozik. Az előszó szerint, úgymond, az olvasó „a művészetben a nemzeti karakter kérdésének fölvetését” találja meg a kötetben, illetve „utalást a történet-filozófiai útra és módszerre, melyen e kérdés eredményesen oldható meg”.⁴⁵ Maguk az érdemi gondolatmenetek ehhez képest viszont semmilyen tekintetben nem támaszkodnak a karakterológiára: a „magyar művészetről” úgy olvasunk tehát, hogy a fejtegetések során egyáltalán nem kerülnek elő a magyarságra vonatkozó, hagyományos autosztereotípiák és heterosztereotípiák, ahogy a többi „faji-nemzeti művészet” említése alkalmával sem tűnnek föl a nemzetkarakterológia tradicionális toposzai. A fülepi teória tehát úgy lesz beilleszthető a magyar bölcséletben megnyilvánuló „nemzeti filozófiai” toposz történetébe, hogy megalkotója nem szán konstruktív szerepet benne a – toposzt megképző elméleteknek egyébként rendre alapjául szolgáló – nemzetkarakterológiának.

A fülepi „nemzeti művészet” elmélete, másrészt, a nemzet nyitott felfogására épül. Kategóriahálójában, mint említettük, „nemzeti” és „egyetemes” nem egymástól függetlenül vagy különösen nem egymás ellenében megfogalmazható entitások, hanem értelmüket éppenséggel csak egymásra vonatkoztatva elnyerni képes jelenségek. A „nemzet” nyitottságának vagy zártságának kérdésében – közelebbről: a „nemzeti kultúra” receptív jellegének vagy autochton természetének alternatívájában – Fülep tehát határozottan az előbbi mellett és az utóbbi ellen foglal állást. A „nemzeti művészet” ismertetett elméletében a nemzet természeténél fogva nyitott közösség, a „nemzeti kultúra” pedig fogalmilag receptív természetű jelenség. Az elmélet beállításában a „magyar művészet” története nem valamiféle sajátosan „magyar” jelleg, hanem az egyetemes-európai „művészet” felől ragadható meg. Ahogy az első mottónkban szereplő gondolatmenet megfogalmazza: a „magyar művészet” természeténél fogva az „európai művészet” közösségének része, a „külföldi áramlatokkal” való összefonódottsága pedig már a „speciálisan” „magyar művészet” fogalmát is egészen problematikusá teszi. Nem nehéz észrevenni: az a felfogásmód munkál már itt is, amelyik majd az esszékötet publikálása után jó tíz évvel írott híres vitacikkben – a bezárkózó nacionalizmus „nemzeti öncélúságának” az egész magyar esztétörténetet tekintve is kiemelkedő bírálatában – nyeri el meghatározó formáját.⁴⁶

A „nemzeti művészet” fülepi teóriája, harmadrészt végül, a rasszista fölfogások határozott kritikájával tűnik ki. A „nemzeti filozófia” diskurzusát mind a pozitívizmus korszakában – a régi nemzetkarakterológiát tipikusan szociáldarwinista érvelésekkel modernizálva –, mind a két háború közötti korszakban – a hagyományos kultúrnacionalizmust jellegzetesen „etnokulturális” beszédmóddá alakítva⁴⁷ – gyakran a rasszizmus jellemzi. A rasszizmusok – minden társadalmi-kulturális jelenséget közvetlenül természeti tényezőkből levezető – biologizmusa viszont Füleptől nyilvánvalóan idegen kell hogy maradjon. A művészetfilozófust mind filozófiai meggyőződése, mind esztétikai elmélete a rasszizmus kritikusaként teszi. Filozófiailag tekintve a naturalista-fajelméleti megközelítések bírálatának alapja egyértelműen az idealizmus: a szellemi-formai princípiumot a materiális/anyagi princípium fölé helyező teoreti-

⁴⁵ Uo., 6.

⁴⁶ FÜLEP (1976b).

⁴⁷ TRENCSENYI (2004).

kus szükségképp a naturalista fajelméletekkel szemben is állást foglal. Az esztétikai elméletben mindebből a „művészi forma” és a „művészeti anyag” szembeállítása következik: az, hogy a kategóriahálóban az előbbi az utóbbi fölé kerül. A teória fogalmaiban a *par excellence* „nemzeti” nem az alacsony rendű anyag felől ragadható meg: szükségképp a magas rendű forma ad rá magyarázatot.

A „fajiság” fogalmával Fülep „nemzeti művészetében”, mint olvastuk, valóban „nem sok világosságot lehet gyűjtani”.

BIBLIOGRÁFIA

- FÜLEP (1923) – FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*, Budapest, Athenaeum, 1923.
- FÜLEP (1976a) – FÜLEP Lajos: Előszó a Magyar művészet második kiadásához, in Uő: *Művészet és világnézet: Cikkek, tanulmányok, 1920–1970*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1976, 388–396, kézirat: 1970, eredeti megjelenés in *Magyar művészet. Művészet és világnézet*, Budapest, Corvina, 1971, 7–14.
- FÜLEP (1976b) – FÜLEP Lajos: Nemzeti öncélúság, in Uő: *Művészet és világnézet: Cikkek, tanulmányok, 1920–1970*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1976, 153–184, eredeti megjelenés: *Válasz*, I(1934), 1. sz., 2–23.
- FÜLEP (1995) – FÜLEP Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban, in Uő: *Egybegyűjtött írások, II: Cikkek, tanulmányok, 1909–1916*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1995, 124–153, eredeti megjelenés: *A Szellem*, I(1911), 1. sz.
- FÜLEP (1998) – FÜLEP Lajos: Művészet és világnézet, in Uő: *Egybegyűjtött írások, III: Cikkek, tanulmányok, 1917–1930*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1998, 225–256, eredeti megjelenés: *Ars Una*, I(1923), 1. sz., 1–11, 2. sz., 41–46, 3. sz., 75–91.
- MAROSI (2007) – MAROSI Ernő: Európai művészet és magyar művészet: 1923. Fülep Lajos: *Magyar művészet*, in *A magyar irodalom története: 1920-tól napjainkig*, főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Gondolat, 2007, 69–83.
- PERECZ (2002) – PERECZ László: Változatok a magyar filozófiára: A „nemzeti filozófia” toposza a magyar filozófia-történetben, *Magyar Tudomány*, 2002, 9. sz., 1242–1251.
- PERECZ (2006) – PERECZ László: Nemzet és filozófia: Kérdések a magyar „nemzeti filozófiáról”, *Debreceni Disputa*, 2006, 7–8. sz., 113–117.
- PERECZ (2008) – PERECZ László: *Nemzet, filozófia, „nemzeti filozófia”*, Budapest, Argumentum–Bibó István Szellemi Műhely, 2008 (Eszmetörténeti Könyvtár, 7).
- TRENCSENYI (2004) – TRENCSENYI Balázs: A történelem rémülete: Eszmetörténeti vázlat a két világháború közötti kelet-európai nemzetkarakterológiai vitákról, in *A szabadság értelme – az értelem szabadsága: Filozófiai és eszmetörténeti tanulmányok*, szerk. DÉNES Iván Zoltán, Budapest, Argumentum, 2004, 299–324.

Csűrös Miklós

Fülep Lajos és Kodolányi János¹

Be kell vallanom, nem tartozom személyesen Fülep Lajos tanítványi körébe, élő valójában nem találkoztam vele. Hírét-nevét és néhány gondolatát azonban már legalább ötven éve ismerem, többször hallottam róla távoli rokonunktól és családi barátunktól,

dr. Vargha László néprajztudóstól, aztán az író Kodolányi Jánostól, akit középiskolás és egyetemi éveimben tanítványa-ként látogathattam, és Zádor Anna professzor asszonytól a budapesti bölcsészkaron. Később lenyűgözően sok új részlet került szóba a Fodor Andrással és baráti körével való találkozások alkalmával, amatőr filmrészleteket is láthattam a legendás alakról és öregkori környezetéről. Közeli kapcsolatba kerültem néhány – hozzá képest fiatal, velem majdnem egyidős – tanítványával, Timár Árpáddal, Lakatos Andrással, Vajda Kornéllal, akik irodalomtörténeti, művészettörténeti,

könyvtárosi stb. műveltségük révén fitogtatás nélkül is érzékeltettek valamit a Fülep körülvevő szellemi aurából és kulturális légkörből.

Régi tapasztalat, hogy a nagy szellemek érintkezésének, kapcsolatainak, kölcsönhatásának, egymásra figyelő és egymást értékelő gesztusainak vizsgálatát egyszerre kell folytatni az életrajz és a filológia szintjén, valamint az intellektuális és lelki rokonság vagy ellentét mélyebb-magasabb rétegeiben. A kétféle összehasonlítás eredménye szinte mindig divergál; előfordul, hogy „örökre összeveszhet két örök barát”, olyanok is, akik a történelmi emlékezet égboltján ikercsillagok, „örök útítársak” lesznek. A vonzások és a választások sohasem időtlenek, a kapcsolatoknak történetük van, külső körülmények és belső változások akár gyökeresen megváltoztathatják a kölcsönhatás tartalmát és jelentőségét. A hitelességre törekvő kutatás maga is idomul a bővülő ismeretekhez, a „korszellem” átalakulásához, a szaktudományok tartós, vagy akár divatosnak bizonyuló változásához. Ezek általánosságok, de néha a közismert igazságokat sem árt emlékeztetőül és figyelmeztetőül megismételni.

A következőkben egy Kodolányi Jánosról készülő pályakép előmunkálataiból mutatok be egy részfejezetet, a Fülep Lajoshoz fűződő kapcsolatáról szólót.² Mindkettejük kritikátörténeti konstellációja sokat változott a haláluk óta eltelt négy évtizedben. Amikor 1972-ben megjelent Fodor András *Kettős rekviem* című versciklusa,³ Domokos Mátyásnak kritikája nagy részében a meggyászoltak bemutatását kellett elvégeznie – arról értekezett, ki volt Fülep Lajos, és ki volt Colin Mason. Azóta tudo-

A szerző irodalomtörténész, kritikus, az ELTE irodalomtörténeti tanszékének nyugalmazott docense. Kutatási területe a 19–20. század magyar irodalma. E-mail cím: merhan.miklos@upcmail.hu

The author is a literary historian, critic, and retired associate professor of the Department of Literary History at Eötvös Loránd University. His research area is Hungarian literature of the 19th and 20th centuries. Email address: merhan.miklos@upcmail.hu

¹ A jelen írás a Fülep Lajos születésének 125. évfordulójára rendezett tudományos konferencián, 2010. május 7-én elhangzott előadás szerkesztett vázlata.

² Csűrös Miklós Kodolányival kapcsolatban eddig megjelent szerzői, szerkesztői kötetei (válogatás): KODOLÁNYI–SZABÓ (1999); KODOLÁNYI (2001); Csűrös (1984); Csűrös (2000a), a vonatkozó fejezetek: Pergő évek. Várkonyi Nándor önéletrajza, Várkonyi Nándor – Kodolányi kritikusa, Kodolányi János levelei Zimándi P. Istvánhoz; Csűrös (2010), a vonatkozó fejezetek: Fülep Lajos és Kodolányi János, Kodolányi János és Rónay György, Válogatott a meghurcolásra (a szerk.).

³ FODOR (1973).

mányos ülésszakokat rendeztek Fülepről, naplófolyamot, népszerű és tudományos igényű életrajzot, tanulmányköteteket adtak ki róla. F. Csanak Dóra hét vaskos kötetben gyűjtötte össze és kommentálta példás alaposággal ez idő szerint hozzáférhető levelezését,⁴ Tímár Árpád gondozásában pedig megjelentek válogatott tanulmányai, és befejezésre vár az *Egybegyűjtött írások* impozáns gyűjteménye.⁵ Önálló kötetté duzzadt Vekerdi László nagy vállalkozása is, a levelezésről folyamatosan írt esszé-szerű recenziósorozat.

Kodolányi János életművének posztumusz sorsában is történtek öröndetes események. Halála után zárult le az addig legteljesebb életműkiadás a Magvető Kiadónál, két kiadásban is megjelent Tüskés Tibor kismonográfiája, valamint Rajnai László évtizedekkel korábban keletkezett Kodolányi-könyve. Memoárokban állítottak emléket apjuknak az író gyermekei, Júlia és ifjabb János. Kiadták Szabó Istvánnal, Várkonyi Nándorral és Szabó Lőrincsel folytatott levelezését, az utóbbit szerkesztő Horányi Károly új filológiai eredményekben gazdag tanulmánykötetet publikált róla. A Nap Kiadó Domokos Mátyás szerkesztette In Memoriam sorozatának *Én vagyok* című kötetén kívül folyóirat-különszámok,⁶ disszertációk, valamint műveinek új sorozatos kiadása a Szent István Társulatnál tanúsítják, hogy ha nem is beszélhetünk a recepció fénykoráról, de az író szellemi hagyatéka iránti érdeklődés még mindig eleven.⁷

Fülep és Kodolányi kapcsolattörténete a személyes érintkezés fölszínesebb szintjén egy rossz emlékű találkozással kezdődik, amelynek következményei az évtizedek során sem múltak el nyomtalanul. 1933 nyarán Illyés Gyula és első felesége körülbelül két hétig Zengővárkonyban vendégeskedik Fülepék-nél. Beszélgetéseik fő témája a dunántúli (főként baranyai, ormánsági) egyke, amely az idő tájt fonódik össze a magyarságra életveszélyes, a hitleri Németország felől fenyegető invázióval, a Volksbundnak a magyar parlamentben is bátorított előretörésével, a Dunántúl germanizálásának előjeleivel. Fülep és Illyés találkozásának bőséges irodalma van, hadd emeljem ki belőle Lackó Miklós és Babus Antal tanulmányait. A hatalmas visszhangot főleg az a tény segít megérteni, hogy konzultációjuk nyomán született Illyés Pusztulás című, vészjósló cikke, és a kortársak egy része, meg némely irodalom- és történettudósok szerint innen számítható a népi-urbánus ellentét kirobbanása.⁸ Fülep megbántódott, hogy Illyés olykor a forrás jelölése nélkül vette át a tőle hallott gondolatokat és adatokat; baráti biztatásra és az ügy érdekében azonban elnyomta neheztelését, s amikor a *Nyugat* országos ankétot indított az egyke ügyében, maga is hozzászólt a vitához Pusztul-e a magyarság? Mit mond a szemtanú című cikkében.⁹ 1934. március 30. és április 1. között Bajcsy-Zsilinszky Endre, Kodolányi János és Talpassy Tibor látogatott el Zengővárkonyba. Erről a más érintett községekben is folytatott tapasztalatgyűjtésről szól Kodolányi „első” *Baranyai utazása*, amely könyv alakban először 1941-ben jelent

⁴ FÜLEP, *Levelezés*.

⁵ FÜLEP, *Egybegyűjtött írások*.

⁶ CSÜRÖS (2000b).

⁷ A szerző 2001 óta ifj. Kodolányi Jánossal együtt sorozatszerkesztője Kodolányi János műveinek a Szent István Társulatnál (*a szerk.*).



28. A zengővárkonyi református templom

⁸ ILLYÉS (1933).

⁹ FÜLEP (1933).

meg. Utána Fülep azért háborodott föl és gerjedt rettentő haragra, mert előbb Bajcsy-Zsilinszky, majd Kodolányi és Talpassy – az előzetes megállapodás ellenére – anélkül jelentették meg cikkeiket a *Szabadság* és a *Magyarország* című lapokban, hogy azokat betekintésre megküldték volna a helyben lakók bosszújától okkal tartó Fülepnek.

A helyszín és a nevek kiírása valóban ártott Zengővárkonynak, Fülep Lajosnak, és egyik hívének, a Kodolányit is régóta ismerő Joó Jánosnak. A többi részletet, akár mennyire korjellemzők és lényegesek is, elhagyom, mivel megtalálhatók az F. Csanak Dóra levélkiadásának III. kötetében közölt levelekben és szerkesztői jegyzetekben.

Fülep megdöbbenő bejelentése üti le az alaphangot: „ha ti félreérthetetlen megállapodást, határozott ígéretet így álltok, nekem nem marad más, mint főbe lőnöm magamat.” Erre az 1934. április 9-i kétségbeesett üzenetre nyíltan föltárlakozó nagy vallomások sorozata indul meg közöttük (Bajcsy-Zsilinszky és Talpassy bekapcsolódása bővíti kóruddá a duettet), s talán csak azért ér véget még ugyanannak az áprilisknak utolsó napjaiban, mert Fülep májustól már mindennapos elfoglaltságra kényszerül az akkor induló, általa is szerkesztett folyóirat, a *Válasz* szerkesztőjeként, a koncepció meghatározásától a nyomdai felügyeletig. Kodolányi leveleiben az őszinte bocsánatkérés szólama a helyzetére és környezetére (például Szabó Lőrincire, a *Magyarország* szerkesztőségében akkori felettesére) árasztott panaszokkal és a jóvátétel, a kárpótlás módjának keresésével váltakozik. „Ezerfelől húznak, kínoznak, nyomnak és terrorizálnak! Sok olyasmit kell tennem, ami gyakran kétségbeesett kompromisszum legbelsőbb énemmel szemben. Gyakran érvényesülnek felettem idegen akaratok. Ember vagyok, szegény is, író is, egészségileg is gyenge, családom felelősségét is viselem, – érts meg, értsed meg, édes jó barátom, a kutya úristenit!!! Mit kívánsz? Hős legyek, szent? De ha kívánsz valamit – én minden erőmmel megteszem!”¹⁰ Az öngyilkossággal fenyegetőző Fülepnek föl kellett fedeznie, hogy ezúttal emberére talált. Kodolányi megígéri az *IGE* szociális támogatását,¹¹ Fülep tervezett (de nem befejezett) egyke-könyvének megjelentetését, a helyreigazítást a sajtóban. Fülep nem tágit eredeti igazságától, de kisebb viták ellenére higgadt, megértő, érvelő hangnemben ír Kodolányinak, eljut a megbocsátás és az együttérzés lelki stádiumába.

Ebben a békülékenységben több praktikus és életszerű motívum hathatott együtt. Ravasz László, Fülep egykori barátja, aktuálisan püspök fölöttese, nagyon is helyesli Kodolányi kipécézett cikkét és az egyke-mozgalom propagandáját.¹² Fülepet meg kell gondolkodtatnia, hogy Kodolányiról csak jót írt neki akár Illyés, akár az egyke-kérdésben fő szakértőnek számító kákicsi lelkész kollégája, Kiss Géza. Kiss Géza *Ormányság* című könyvének¹³ kiadását mind Fülep, mind Kodolányi támogatja, de Fülep szigorú szakértelme csak a néprajzi gyűjtést (annak is csak egy megrostált hányadát) becsüli benne. Ezt Kiss Géza a szemére is veti egy szokatlanul kemény, mondhatni szakító szándékú levélben: „Azt hiszed, nem látom, miért kellett legutóbbi becsületes, őszinte, de minden érzékenykedés nélkül való levelemben belemagarázni azt, mit még nagyítóüveggel se láthattál meg benne, hogy lerázhass a talán kellemetlenné váló ígérattal együtt a nyakadról.”¹⁴ Fülep levele, amelyre ez a fölháborodott, dacos válasz íródott, nem ismeretes. Kiss Géza nyakasságát azonban Illyés elleni egyik

¹⁰ FÜLEP (1995), 355.

¹¹ IGE – Írók Gazdasági Egyesülete (a szerk.).

¹² FÜLEP (1995), 356, 357

(1021. és 1022. sz. levelek).

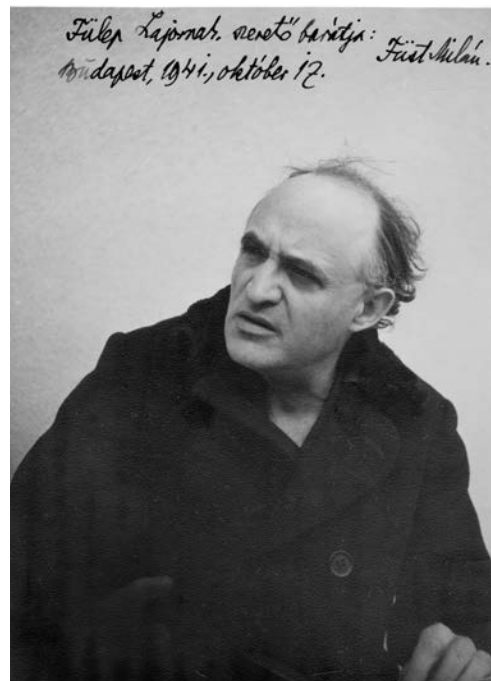
¹³ KÁKICSI KISS (1937).

kirohanása is bizonyítja: egyebek mellett azt írja 1933. október 19-én kelt levelében (amelyik Fülep kezébe is elkerült): „Illyés Gyula kürtöt fújt. Többet nem akart tenni. Hivatását becsülettel elvégezte. Igaztalanok volnánk, ha többet várnánk olyantól, aki ezzel a kérdéssel szakszerűen soha nem foglalkozott. [...] ezt a kérdést alaposabban elő kellett volna készíteni. Így el fog laposodni a tárgy” stb. Ugyanebben a levelében többször hivatkozik Fülep Lajoson kívül Kodolányi János szakértelmére, a témában való jártasságára, az egyke kérdésében kötelező megszólaltatására: „Hát Kodolányi János hol marad, aki úgy ismeri az Ormányságot, mint a tenyerét? Látja, Szerkesztő úr, nyomja bele minden hónapja markába Kodolányi *Sötétség* című elbeszélését – a legmegrázóbb alkotások egyike, amik valaha magyar földön elhangzottak – s már hozzájárult hatalmasan a tárgy előkészítéséhez.”

Fülepnek nem eshetett jól az általa patronált Illyés kritizálása és Kodolányi érdemeinek olyan elismerése, amely az egyke kérdésében való megrázó fellépését korábbra datálja, mint ahogy ő maga (mármint Fülep) megismerkedett vele és harcolhatott volna ellene. Persze olvasta és elismerte Kodolányi korai prózáját. A Kner Imrének kiadásra ajánlott prózárok között Kodolányit is megnevezi, olyan nevekkkel egy sorban, mint Pap Károly, Németh László, Illyés Gyula és Füst Milán; de javaslatát Kner részletes indoklással elhárítja.¹⁵ Fodor András naplója szerint a Széher úti beszélgetéseken többször szóba kerültek Fülep Kodolányival kapcsolatos emlékei. Az *Ezer este Fülep Lajossal* című naplóból hosszabban idézem az 1964. szeptember 4-én kelt följegyzést (a témaválasztás oka Talpassy Tibor memoárjának friss megjelenése lehetett).¹⁶ Fülep szerint „a neki tulajdonított nyilatkozat hamis”. „Amikor leültette őket [Bajcsy-Zsilinszkyt, Kodolányit, Talpassyt] a könyvtárszobában, közölte velük föltételét, hogy Várkony neve nem szerepelhet a cikkekben. – Írják azt, hogy Dunántúl vagy Baranya. Bajcsy-Zsilinszky nyújtotta a kezét, becsületét ajánlva garanciaként. Ő nagyon félt ettől a kézfogástól. Az egész látogatás ezért nem konveniólt neki. Ő nem tartja ártatlannak Bajcsy-Zsilinszkyt Achim meggyilkolásában. Sőt magyarkodásán, a mindenáron nagy nemzeti, huszártishti vitézkedéseiben mindig azt látta, hogy ez az ember mindenáron le akarja mosni a gyalázatot. Ha másképp nem, hát a halálával. (Szerintem ez sem kis dolog...).”¹⁷

Életrajzi kapcsolatuknak van egy furcsa, sőt groteszk kései epizódja, amely a levelezés V. kötetében jelenik meg. A Széher útra való költözése előtt Fülep vidéki lakáslehetőségek után tájékozódik, köztük számításba veszi Balatonakarattyát, amely nem esik túlságosan messzire a fővárostól, és vonzó lehetett az író-festő barátok szomszédsága is. 1949 nyarán Balatonlellén kelt levelében Kodolányitól érdeklődik „akarattyai lehetőség után”. Kodolányi válaszlevele nem maradt fenn, de Fülep még egy hónappal később is változatlanul aktuálisnak nevezte az akarattyai tervet.¹⁸ Fülep szállás után is puhatolódzott, azzal a kikötéssel, hogy „természetesen fizetett

¹⁴ FÜLEP (1995), 583 (1220. sz. levél).



29. Füst Milán fényképe
Fülep Lajosnak szóló dedikációval, 1941

¹⁵ FÜLEP (1995) (a 984. és 989. sz.

¹⁶ TALPASSY (1964).

¹⁷ FODOR (1986), 1964. szeptember 4-i bejegyzés. Az utolsó zárójeles mondat a naplóíró Fodor megjegyzése.

¹⁸ FODOR (1986), 383.

vendégként, és nem-barátilag számított módon" szállna meg Kodolányiéknaál. Akkori körülményei között Kodolányi nem tudta (volna) elszállásolni a nyugdíjba készülő professzort. Hogy mégis sokat töprengett a javaslaton és válaszában, azt Várkonyi Nándornak 1949. augusztus 22-én küldött leveléből tudjuk. Mivel egész kapcsolatukra, legalábbis a kései Kodolányi Fülepről szóló véleményére jellemző, hosszabban idézem, az illetlennek látszó kifejezéseket is megtartva. „Lelléről írt Fülep Lajos, azzal a szándékkal, hogy egy hétre eljöjjön, s házat nézzon magának. Megint tüzes tapló a seggében! Nálam nem szállhat meg, elsősorban azért, mert sokan vagyunk, másodsorban mert ingyen nem láthatom vendégül, azt meg nem akarom, hogy nekem fizessen, így a szomszédban néztünk neki szállást. Tudod, milyen aprehenzív férfiú, mindenütt, mindenért megsértődik, ez rendkívüli belső gyengeségének jele. Hát nálam ne sértegetj meg!”¹⁹ Fülep később – tudjuk meg F. Csanak Dóra jegyzeteiből – „több alkalommal elutazott Esztergomba és Szentendrére”, hogy házat keressen, de végül a volt Dohnányi-villában, a Széher úton kötött ki.²⁰ A személyes kapcsolatoknak ebből a vázlatából nemcsak két nagy ember különbsége és (idős korukhoz közeledve egyre inkább) bizalmatlansága tűnik ki, hanem a magyar történelem igazságtalansága és az értelmiségért felelős vezetők alkalmatlansága legalább annyira. Európai rangú gondolkodó és prózaíró pazarolja idejét lakáskeresésre, fizetésre, szegényes hétköznapi ügyekre.

¹⁹ KODOLÁNYI–VÁRKONYI (2000), 231–232.

²⁰ FÜLEP (1995).



30. „Baranya. Zengővárkonyi magyar leány” feliratú képes levelezőlap Fülep Lajos hagyatékából

ő olvasottsága és memóriája is kivételesnek számított, és volt oka fölbosszankodni, ha urbánus kortársai közül némelyek leparasztozták. Összekötő vonás mély vallásos elkötelezettségük. Kodolányi katolikusnak született, és halála előtt visszatért eredeti vallá-

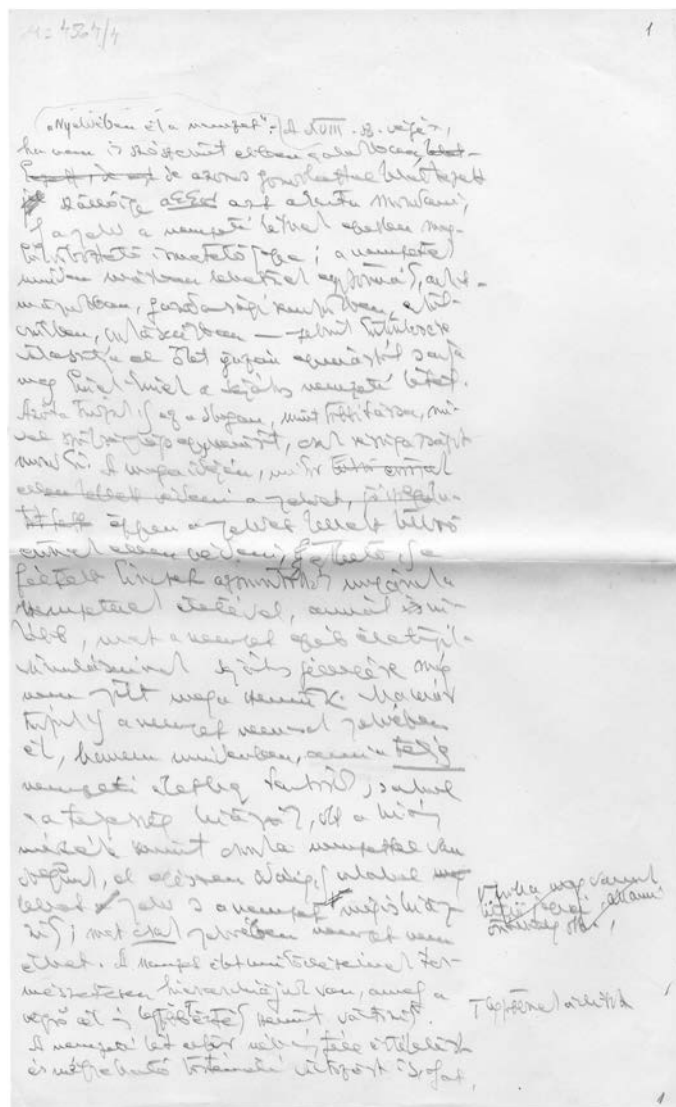
A következőkben a magatartás és a világlép néhány olyan párhuzamos vonását szeretném vázolni, amelyekből kibontakozik Fülep és Kodolányi szellemi összetartozása, lényegi rokonsága. Hasonló döntést hoztak az első világháború elvesztése, a Monarchia szétesése és a trianoni döntés után: a világvárosok helyett a magyar falut választották, emigráció helyett – Kodolányi szavával – „Magyarország belseje felé” fordultak. Kodolányi Budapesten helyezkedett ugyan el (szörnyű nyomort vállalva), Fülep pedig akkor (más kísérleti állomáshelyek után) Zengővárkonyba került, de mindketten az egyke gondjával és a német veszély neurózisával szembesültek, és küzdelmük idővel – mint láttuk – a gyakorlatban is találkozott. Nemzetföltésükre nem a nacionalista elfogultság volt jellemző, hanem a nemzet gyökerét a magyar parasztban sejtő és féltő, a parasztságnak földet követelő szemlélet. Ebben Kodolányi eleinte radikálisabb, mint Fülep, de a különbségek mindvégig árnyalatnyi és rugalmasak. Rokonítja őket egyetemes műveltségük. Kodolányi nem gyűjthetett akkora könyvtárat, mint Fülep, de az

sához; férfikora eszmélkedésében azonban Csikesz Sándor református lelkész (később debreceni püspök) szellemi irányítását követte. A protestantizmust nem dogmatikus apologétaként állítják szembe a katolikus szellemmel, hanem történelmi dialektikával tárgyalják őket, mint egymást feltételező korszakokat, amelyeknek értelmük sem

lenne a másik nélkül. Az akkor református hiten lévő Kodolányi írja meg a harmincas években a magyar középkor trilógiáját *A vas fia, Boldog Margit és Julianus barát* címmel,²¹ Fülepet egész életében foglalkoztatja Dante, Szent Ferenc vagy a katolikus misztikusok öröksége. Fiatalkoruktól tudatos hívei Bartók és Kodály zenéjének és a művészet körénél tágabb hatású nemzetnevelő programjának. Fülep magával viszi népdalgyűjtésük kottaanyagát hosszú, korai nyugati tanulmányútjaira, és dokumentálható, hogy Kodolányi a húszas évektől a negyvenesekig esszéiben és polemikus cikkeiben folyamatosan kiáll a magyar szellem e fényes teljesítménye mellett. És nemcsak a nép zenéjére fogékonyak, hanem a folklorisztikus művészet, a paraszti műalkotás minden más műfajára: népviseletre és festett tojásra, dalokra, balladákra, szöttekre és faragásokra. A legszűkebb fősorolásból sem maradhat ki a népi nyelv iránti érdeklődés. A nyelvet mint a magyarság önazonosságának értékét és eszközét kivételesen fontosnak tartották, hatásuk talán kisebb volt, mint Kosztolányié, Illyésé vagy Halász Gyuláé, Lőrincze Lajosé, de szakértelmük és elszántságuk fölért az övékkel.²²

Fülep és Kodolányit néha kiszámíthatatlan természetű, nehezen kezelhető emberekként jellemzik. Különösen Kodolányiról terjedt el az a nézet, hogy beteg lába miatt ingerlékeny, gyanakvó, ki-méletlen volt. Ha ez részben igaz is, gondoljuk meg, hogy más méltó partnereik sem voltak mindig a türelem és a jóság szentjei. Fülep tartósan összeveszett Németh Lászlóval, összekülönbözött Ravasz Lászlóval, Kiss Gézával, kitagadta Tüskés Tibort, egy pillanatban Fodor András is föllázadt ellene. Kodolányi emberi alkatát és viselkedését tanulmányozva néha elfog a gyanú, hogy alapos megfontolás után, tudatosan öltötte magára a kíméletlenség és az összeférhetetlenség álarcát, ha egy kapcsolat kimerülését, egy érzelm eltompulását, egy párbeszéd kiüresedését tapasztalta. Összenőtt a haragvó próféta szerepével, s a történelmi korszakok, amelyeket átélt, óhatatlanul eltorzították az arcokat és a lelkeket, kikényszerítve a dantei szigort.

²¹ KODOLÁNYI (1936), KODOLÁNYI (1937), KODOLÁNYI (1938).



31. Fülep Lajos: A magyar nyelv romlásáról. Kézirat 1950-ből

²² Konferenciánkon Babus Antal tartott előadást a nyelvapoló Fülep Lajosról.

Fülep és Kodolányi kapcsolata, konfliktusok és sérelmek ellenére, kölcsönös megbecsülésen alapult. Közös ügyekért küzdöttek, fölismerték – bár valószínűleg nem eléggé – egymás értékét és tehetségét. Írott életművük nagy része ugyanis nem jutott el a másikhöz: kapcsolatuk legaktívabb korszakában Fülep alig publikált valamit, amikor pedig Budapestre került, Kodolányit rekesztették ki hosszú időre az irodalmi nyilvánosságból. Amikor a szépírótól az *Én vagyok*,²³ a bölcselőtől *A művészet forradalmától a nagy forradalomig* megjelent,²⁴ már mindketten halottak voltak.

²³ KODOLÁNYI (1972).

²⁴ FÜLEP (1974).

BIBLIOGRÁFIA

- CSÜRÖS (1984) – CSÜRÖS Miklós: Kodolányi János publicisztikája, in Uő: *Színképelemzés*, Budapest, Szépirodalmi, 1984, 370–387.
- CSÜRÖS (2000a) – CSÜRÖS Miklós: *Intarzia – Az újabb magyar irodalom köréből*, Pomáz, Kráter Műhely Egyesület, 2000.
- CSÜRÖS (2000b) – *Én vagyok*. In *memoriam Kodolányi János*, szerk. CSÜRÖS Miklós, Budapest, Nap, 2000.
- CSÜRÖS (2010) – CSÜRÖS Miklós: *Félmúlt és jelen*, Budapest, Napkút, 2010.
- FODOR (1973) – FODOR András: *Kettős rekviem*, Budapest, Szépirodalmi, 1973.
- FODOR (1986) – FODOR András: *Ezer este Fülep Lajossal*, I–II, Budapest, Magvető, 1986.
- FÜLEP, *Levelezés* – FÜLEP Lajos *Levelezése*, I–V, szerk. F. CSANAK Dóra, Budapest, MTA Könyvtára–MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1990, 1992, 1995, 1998, 2001.
- FÜLEP, *Egybegyűjtött írások* – FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások*, I–III: *Cikkek, tanulmányok (1902–1908, 1909–1916, 1917–1930)*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1988, 1995, 1998.
- FÜLEP (1933) – FÜLEP Lajos: Pusztul-e a magyarság? Mit mond a szemtanú, *Nyugat*, 1933. október 1.
- FÜLEP (1974) – FÜLEP Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*. *Cikkek, tanulmányok*, I–II, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1974.
- FÜLEP (1995) – FÜLEP Lajos *Levelezése*, III, szerk. F. CSANAK Dóra, Budapest, MTA Könyvtára–MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1995.
- ILLYÉS (1933) – ILLYÉS Gyula: Pusztulás, *Nyugat*, 1933, 17–18. sz., 189–205.
- KÁKICSI KISS (1937) – KÁKICSI KISS Géza: *Ormányság*, Budapest, k. n., 1937.
- KODOLÁNYI (1936) – KODOLÁNYI János: *A vas fia*, Budapest, Athenaeum, 1936.
- KODOLÁNYI (1937) – KODOLÁNYI János: *Boldog Margit*, Budapest, Athenaeum, 1937.
- KODOLÁNYI (1938) – KODOLÁNYI János: *Julianus barát*, Budapest, Athenaeum, 1938.
- KODOLÁNYI (1972) – KODOLÁNYI János: *Én vagyok*, utószó CSÜRÖS Miklós, Budapest, Magvető, 1972.
- KODOLÁNYI (2001) – KODOLÁNYI János: *Küszöb*, szerk. CSÜRÖS Miklós, Budapest, Osiris, 2001.
- KODOLÁNYI–SZABÓ (1999) – KODOLÁNYI János és SZABÓ István *Levelezése*, szerk. CSÜRÖS Miklós, Budapest, Holnap, 1999.
- KODOLÁNYI–VÁRKONYI (2000) – KODOLÁNYI János és VÁRKONYI Nándor *Levelezése*, Budapest, Mundus, 2000.
- TALPASSY (1964) – TALPASSY Tibor: Az útitárs emlékei. Hozzászólás Kodolányi Baranyai utazásához, *Jelenkor*, 1964, 9. sz., 863–872.

Kaposi Márton

Fülep Lajos és az olasz irodalom¹

Fülep Lajost úgy tartják számon, mint több tudományterület nagynevű művelőjét, ma már klasszikusnak tekinthető reprezentánsát, sőt az együtt kutatott humán tudományok modern *uomo universalé*ját. Sokan még most is „számon kérik” a tőle várt és többször meg is ígért nagy szintéziseket, így a *Művészettfilozófiát* vagy a *Dante-monográfiát*, és mindenki sajnálja, hogy több tervezett mű, esetleg más további nagy opus csak „fél elkészültében” maradt a nyomdokaiba lépni óhajtó generációk kutatói számára. Pedig nem kevés és nem pusztán holt dokumentum az sem, amit ránk hagyott: a művészettörténet, a filozófia és esztétika, a kultúrtörténet és a szociográfia művelői még ma is jócskán találhatnak nála érdekes szempontokat, kibontható elgondolásokat, netán kihívásra ingerlő eszméket és megállapításokat. Mert szellemi attitűdjében volt valami szókratészi, izgató nagyvonalúságában valami nietzschei, vagyis mintha szándékosan írta volna úgy legtöbb munkáját, hogy az ne keltse a befejezettség érzését, hanem sokkal inkább folytatásra vagy éppen kritikára serkentsen.

I.

Az italianisztika azon tudományterületek egyike, amelyek nagyon érdekelték a sokoldalú Fülep Lajost. Életútja azonban nem úgy alakult, hogy az egyetemi katedra biztonságát élvezve és előnyeit kamatoztatva taníthatta volna Dante népének nyelvét és kultúráját, s nevelhette volna az őt felváltó tanítványokat, és nem is mindig a legszínvonalasabb folyóiratok belső munkatársaként bocsáthatta közre saját döntése alapján megírt olasz témájú tanulmányait. A történelmi körülmények elég hosszú időre csaknem kiszorították – legalábbis a hivatalos – magyar szellemi élet fő sodrából. A Tanácsköztársaság kinevezte ugyan a budapesti egyetem olaszprofesszorának, de Dante *Új Életéről* hirdetett kurzusát már nem volt lehetősége megtartani. A későbbiek során két alkalommal is elesett attól, hogy a katedrát megkapja. Csupán a pécsi egyetemen – ahol a filozófia magántanára volt – oktathatott olasz rövid ideig Koltay-Kastner Jenő helyetteseként, illetve 1946-ban lehetett mindössze

A szerző magyar–olasz–filozófia szakos tanár, az ELTE Ókori és Középkori Filozófia Tanszékének nyugalmazott oktatója. Fő kutatási területei: az egyetemes filozófia- és esztétika-történet reneszánsz és modern kori szakasza; a régi magyar irodalom és filozófia; a magyar–olasz kulturális kapcsolatok története; a filozófiai antropológia. E-mail cím: kaposimarton@freemail.hu

The author, a retired professor of the Philosophy of Antiquity and the Middle Ages Department of Eötvös Loránd University, is an instructor of Hungarian, Italian and philosophy. His main areas of research are the Renaissance and Modern periods of the history of universal philosophy and aesthetics; old Hungarian literature and philosophy; the history of Hungarian–Italian cultural relations, philosophical anthropology. Email address: kaposimarton@freemail.hu

¹ A tanulmány a szerző számos korábbi publikációjára támaszkodik, kutatási területének fontos része az olasz irodalomtörténet és egyebek mellett Benedetto Croce esztétikája. Lásd KAPOSI (2005); KAPOSI (2006); KAPOSI (1994).

² DIZSERI (2003), 47, 81–83, 175–179, 200–201.

egy évig professzor a pesti olasz tanszéken.² A politikailag kompromittálódott és vidékre visszahúzódtott szerző egyéb témájú írásai láttak napvilágot a *Nyugat*ban és más folyóiratokban, meg aztán az italianistáknak akkoriban nem is volt saját szakfolyóiratuk. Fülep alighanem mint az olasz irodalom kutatója élt leginkább „belső emigrációban”.

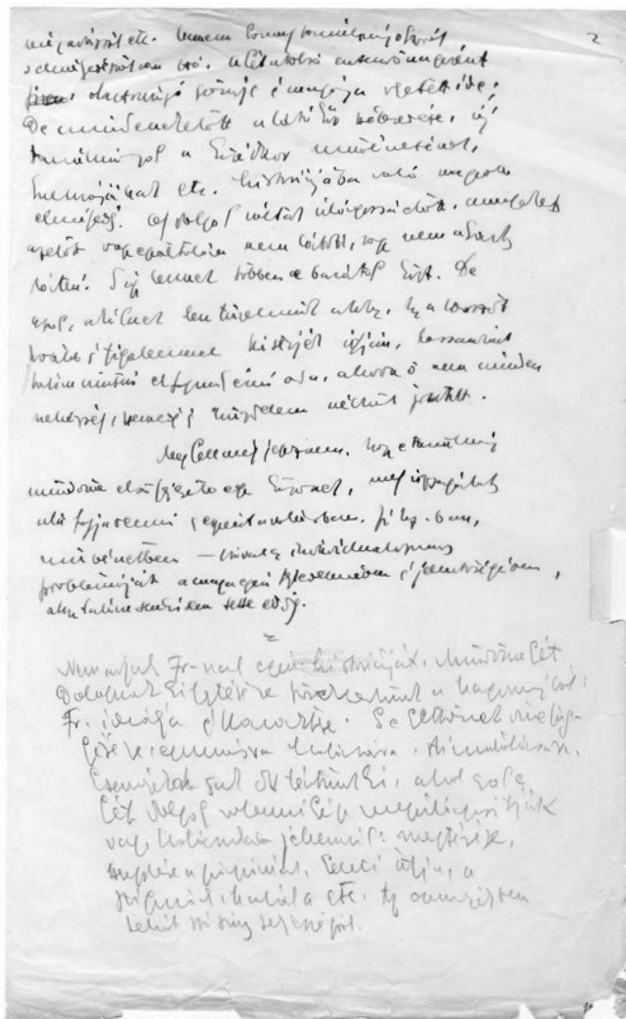
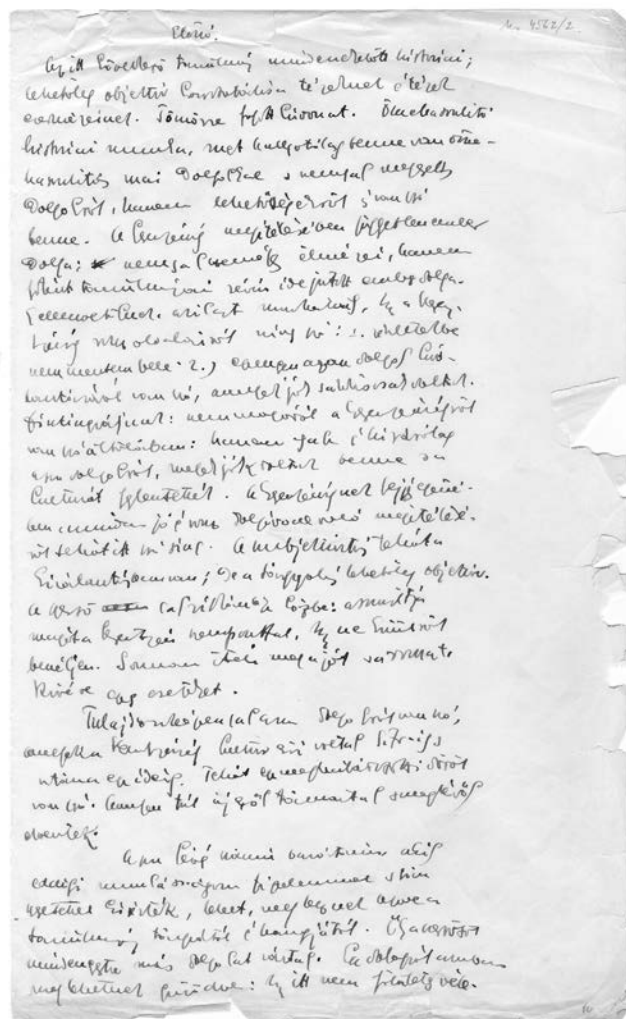
Élete folyamán Fülepnek az olasz irodalomra (és esztétikára) vonatkozóan mindössze kilenc hosszabb-rövidebb cikke jelent meg, s ezek terjedelme még a száz oldalt sem éri el, nem is szólva arról, hogy a két leghosszabb és legfajsúlyosabb mű, vagyis a Croce-bírálat és a Papini-előszó, nem is igazán irodalomtörténeti jellegű.

A legnagyobb lehetőség akkor nyílt Fülep előtt, amikor Alexander Bernát azzal bízta meg, hogy megírja a Műveltség Könyvtárában kiadandó *Világirodalom* című kötet olasz anyagát. Ez el is készült, 1916-ban kijavította a korrektúrákat, de a háború miatt itt megszakadt a vállalkozás. A középkor és a reneszánsz nagyjairól (Dante, Petrarca, Ariosto, Machiavelli, Tasso) készült tanulmányok csak hatvan év elteltével láttak újra nyomdafestéket; a százharminc oldalnyi értékes szöveget 1974-ben tette közzé Tímár Árpád és Tőkei Ferenc. De az italianista Fülep Lajos munkásságáról csupán az utóbbi években kezdhettünk teljes képet alkotni, mióta Tímár Árpád kiadta az *Egybegyűjtött írások* három kötetét, illetve F. Csanak Dóra hét kötetben a tudós levelezését. 1995 óta hozzáférhetők az olasz nyelvű cikkek és az Assisi Szent Ferencről készített monográfia nyersfogalmazványai. Most már előttünk áll a teljes életműnek az a szelete, amely egy nagy tudós szellemi portréjának eddig alig ismert vonásait is megmutatja, azét az emberét, aki az olasz nyelvű kultúra szerelmeseként és művelőjeként a szabadúszó helyzetébe kényszerült, aki a biztosabb intézményi támogatás szempontjából nézve – ahogy egy korábbi írásomban neveztem őt – a magyar italianisztika „lovatlan Szent Györgye” volt.³

Fülep – főleg mint az olasz irodalomtörténet művelője – tulajdonképpen élete végéig nagyrészt abból a szellemi municióból táplálkozott, amit párizsi, londoni és több hosszú itáliai tartózkodása során halmozott fel az első világháború előtt. A legkiválóbb irodalomtörténészeket olvasta: Giosue Carduccit, Francesco De Sanctist és Raffaello Fornaciarit; a legmodernebb filozófusokkal, a futuristák képviselőivel tartott személyes kapcsolatot: Giovanni Papinival és Giuseppe Prezzolinival, valamint a firenzei Biblioteca Filosofica más neves tagjaival; az egyre nagyobb tekintélyű Benedetto Croceval polemizált. Gondolkodói elmélyülésében a német filozófia – Max Stirner, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche és Wilhelm Dilthey – tanulmányozása segítette. (Ernst Machról is írt, de őt lényegében fizikusnak tartotta.) Európai távlatú kitekintését azonban – ha más külföldi útjai és saját igényessége nem tették volna is – a Vasárnapi Kör baráti társasága mindenképpen serkentette és frissítette. Fülep nem kis mértékben éppen azért lehetett jó irodalomtörténész, mert – alapos szellemtörténészként – kellő elméleti ismeretekkel rendelkezett, így a filozófiát, a teológiát, az esztétikát és a kultúrtörténetet mindig együtt alkalmazta olykor még apró filológiai problémák megoldásához is. Ez a nálunk meglehetősen eluralkodott pozitivizmus korában eléggé feltűnő volt, hiszen a magyar italianisztikában ekkor már nem Arany János, Szász Károly és Péterfy Jenő igényessége és mentalitása uralkodott,

³ KAPOSÍ (2005), 15.

hanem Radó Antal és Körösi Sándor minden tiszteletet megérdemlő, de mindenhez mégsem elegendő alapossága, és Radó olasz irodalomtörténeti összefoglalója, Katona Lajos Petrarca-monográfiája, illetve Kaposi József *Dante Magyarországon* című kötete mellett nem sok áttekintő művet tudtak felmutatni az olasz irodalom akkori kutatói. Nagyon jól választott tehát Alexander Bernát, amikor Fülepet kérte fel az olasz irodalom két legnagyobb korszaka klasszikusainak bemutatására.



32. Fülep Lajos Assisi Szent Ferencről tervezett könyvének előszava. Firenze, 1909

Fülep széles értelemben felfogott olasz irodalomtörténeti munkáinak többsége 1908 és 1916 között készült, köztük két monográfia első változata: Assisi Szent Ferencről és Dantéről. Az ezekből kiemelt vagy ezek alapján írt részletek szerzőjük életében is csak később láttak napvilágot: Dantéről két évfordulós cikk 1921-ben, az egyik a *Nyugatban*, a másik a *Hit és Élet* című protestáns lapban. A Szent Ferencről készült kézirat nyomán három igen rövid cikk jelent meg a húszas években a *Diákvilág* című

újságban. A Dante-téma érdemi részét és a *Világirodalomnak* szánt többi tanulmányt, a humanizmusról, Ariostóról, Machiavelliről és Tassóról szólót a Tímár-Tőkei-féle válogatás tette hozzáférhetővé 1974-ben, majd még később a Petrarcaról és a 19. századi regényről készült fejezetet Tímár Árpád publikálta az *Egybegyűjtött írások* II. kötetében 1995-ben.⁴ A San Francesco-kézirat egészét és a két olasz nyelvű cikket (az „édes új stílusról” és Dante Beatricéjéről) szintén az utóbb említett kötet tette először elérhetővé.⁵ Ezt az összességében mintegy száznegyven oldalnyi kidolgozott anyagot, továbbá a százhatvan oldalnyi nyersfogalmazványt és ötven oldal töredékes szöveget (ami összesen háromszázötven oldal, egy könyvnyi értékes anyag) hosszú évtizedeken, több generáción keresztül szinte senki sem hasznosíthatta.

Életében Fülepnek – a már említett *Nyugat*-beli cikke mellett – három nagyobb és valóban fontos tanulmánya kapott nyilvánosságot: a Croce-bírálat *A Szellem* című folyóiratban 1911-ben, a Papini-előszó 1925-ben, és *Az új élet* Jékely-féle fordításához készült bevezetés 1943-ban. Az életmű italianisztikai részének háromnegyede a Magyar Tudományos Akadémia kéziratárában aludta jó félszáz éves Csipkerózsika-álmát.

Most, amikor már annak is negyven éve, hogy a szerző nincs közöttünk, és teljesítményének egészéről is elég sokat tudunk, arra vonatkozóan kezdhethetünk érdemleges és elmélyült vizsgálatot, hogy miről maradtak le több nemzedék italianistái és művelt érdeklődői, illetve mi az, amiről mi még nem maradtunk le teljesen.

II.



33. Fülep Lajos az 1930-as években
Pécsen

Fülep Lajos – néhány epizódyszerű évet leszámítva – nem oktatója, hanem *kutatója* volt a széles értelemben felfogott olasz irodalmi kultúrának. Ez azzal járt, hogy viszonylag szabadon választotta témáit; nem kellett kötelességszerűen szólnia azokról a nagyságokról, így a reneszánsz utáni klasszikusokról (például Alfieriről, Leopardiról, Carducciról, Pirandellóról), akik kevésbé érdekelték, vagy akiket nem tudott más, számára fontos képzőművészeti témával összekapcsolni. Ő az olasz irodalom választott korszakaiban is csupán a legkiválóbbakat vizsgálta: a *világirodalmi nagyságokat* és korukat elemezte. (Alexander felkérése és az ő vonzalmi könnyen találkozhattak.) Amikor más területekre volt kénytelen kirándulni – mint *A regény a XIX. században* című fejezetben –, a többi európai mellett feltűnően keveset írt az olaszokról: a csak név szerint említetteken kívül (Nievo, Verga, Deledda, D'Annunzio, Serao, Fogazzaro) Manzoni is mindössze egyoldalnyi terjedelmet kap.

Fülep jól ismerte az olasz irodalmat, de mindig az adott feltételek-től függően és a konkrét elvárásoknak megfelelően foglalkozott a különböző korok íróival. Jól mutatja ezt pécsi magántanári időszaka, amikor azokról a kedvenceiről is beszélhetett, akiknek alapos tanulmányokat szentelt (Dante és a humanisták), de mint lelkiismeretes oktató, más nagyságok bemutatását is kötelességének érezte (Sienai Szent Katalin,

Boccaccio, Goldoni, Alfieri, a Risorgimento irodalma).⁶ Lehetőségeihez képest figyelt a magyar italianisztika eredményeire; így például leleplezte Lustig Géza plagizálását (aki Rémy Gourmont Dante-tanulmányának szinte szó szerinti fordítását adta ki a sajátjaként), illetve felhívta Babits figyelmét Hirschler József *Dante pokla* című munkájára, és recenziót közölt róla a *Nyugat*-ban 1930-ban.⁷ Weöres Sándor és Károlyi Amy neki küldte el 1961-ben néhány Dante-vers fordítását nyelvi ellenőrzés végett.

⁶ KOPASZ (1980), 24–25.

⁷ BABUS (2003), 170–172.

A tanulmányíró Fülep azonban a világirodalom *középkori és reneszánsz kori* olasz klasszikusait mutatta be kellő alapossággal, olyan színvonalon, ami nemcsak a művelt érdeklődőket, hanem a szakma képviselőit is kielégíthette. Az utóbbiaknak főként azzal tudott újat mondani, hogy a legfrissebb szakirodalom alapján *szintézis* formájú képet adott, eleven esszéstílusban. A szellemtörténész *átfogó módszerével*, az esztéta *művészi igényességével*, a kultúrtörténész *konkrétság iránt fogékony együttlátásával* közelített minden alakjához. Elsősorban abból az alapvető szempontból ítélte meg a teljesítményeket, hogy az illető alkotó mennyire kidolgozott és adekvát világnézet segítségével közelítette meg saját korát, milyen mélységben látta és élte át annak legátfogóbb és legégetőbb problémáit, továbbá mennyire volt képes a feltártak megoldásához a maga egyéni művészi eszközeivel hozzájárulni.

Fülep szerint a *világnézet* teszi lehetővé a művész számára, hogy értelmesen eligazodhasson a maga korában, felismerje annak gazdag összevisszaságában lényegi rendjének alapvonásait. Már a San Franciscóban leszögezte: „Minden kornak szűksége van: 1) *metafizikai alapra*, egy összetartó alapra, melyre e kultúrának minden mozzanata visszavezethető, az elvek, hitek és meggyőződések oly magasabb rendű egységére, melyben a különbségek és ellentétek is elférnek, szüksége van egy összefoglaló erőre, mely a kultúra megnyilatkozásait megóvjá a széjjelzülléstől; [...] szüksége van még a metafizikai alapon kívül – 2) *nagy egyéniségre*, mivel minden igazán mélyreható esemény, döntő lépés a nagy egyéniséggel történik.”⁸ A később írt *Művészet és világnézet*-ben az is hangsúlyt kap, hogy a világnézet válik a műalkotások legfőbb tartalmi összetevőjévé, tehát a kor lényegét megérteni képtelen művész nem válhat nagy és eredeti alkotóvá. Erre épül az *egyénség* munkája, annak tehetősége küzdi majd ki a megfelelő formát, ami a sajátossá alakított világnézeti tartalmat esztétikusan és hatékonyan megjeleníti. Bizonyos korszakok – világnézetük jellege miatt – jobban vagy kevésbé kedveznek a revelatív és eligazító alkotások létrejöttének, de a siker végső soron mégis a művészen múlik: ő lehet képes arra, hogy eljusson a leglényegesebb problémák feltárásiáig is, vagy csupán beéri az ellentmondások jelzésével, a tünetek számbavételével, netalán a tömegigény pusztá kiszolgálásával. A történetiség nagyrészt olyan módon merül fel Fülepnél, hogy mennyire teszi lehetővé bizonyos problémák legsikeresebb megragadását.⁹

⁸ FÜLEP (1995b), 410.

⁹ MÁRFAI MOLNÁR (2001), 113–119.

Két nagy és egymástól jól elkülöníthető korszak olasz irodalmát és annak világnézeti foglalatát elemzi Fülep legérettebb tanulmányaiban: a vallási alapokon nyugvó *kései középkorét* és az azt követő, a vallásit az esztétikai világnézettel felváltó *érett reneszánszét*. A két korszak *világirodalmi* szintű nagyságait – később is hangoztatott felfogásának megfelelően – egyben az olasz irodalom legkiválóbb *nemzeti* képviselőiként mutatta be.

Szerinte a középkor két nagy egyetemes, összefoglaló életműve Assisi Szent Ferencé és Dantéé. A *szent* a vallási alapokat újította meg és vitte közelebb a kor emberéhez, mégpedig csodálatos átéléssel és költői ihletettséggel, sőt mindezt művészi leg is kifejezte, hiszen például a *Naphimnusz* (a világirodalom egyik gyöngyszeme) a természet, Isten és ember szeretet általi összetartozásának a maga naív spontaneitásban felfogott, megejtő és fölemelő kifejezése. A *költő* Dante a kort foglalta össze a maga lehetséges teljességében, a hit által megújítható világával és megújulásra váró embereivel, akik azonban nem akarták felszámolni ezt a világot.

Fülep értékrendjében Dante a legnagyobb költő, nemcsak az olasz, de az egész világirodalom *poeta sommo*-ja. A tizes évek elején készült monográfiafogalmazványát később teljesen ki akarta dolgozni, és könyv formájában közzétenni, esetleg idegen nyelven, de korábban is csak addig jutott el, hogy egy kismonográfia jellegű és méretű tanulmányt adjon le Alexander Bernát kötete számára.¹⁰ Ebben az igényes összevonásban minden lényegeset elmond a dantei életmű egészéről, és megtalálható benne irodalomtörténeti koncepciójának összes jellemző eleme. Világossá teszi, hogy Dante nemcsak összefoglalta, hanem meg is haladta a középkort; ez életműve egészére, nem csupán az azt megkoronázó *Isteni színjáték*ra jellemző. Művészetében épp az a rendkívüli, hogy nemcsak a maga mögött hagyott kort fejezi ki teljes komplexitásában, de a következőről is hasonló módon lényegesek a meglátásai.¹¹ A *nullius in verba* Dante alkotásait egymáshoz viszonyítva is értékeli, és megállapítja, hogy a két legnagyobb szépirodalmi mű közül *Az új élet* az intenzív totalitás, az *Isteni színjáték* az extenzív totalitás talán utolérhetetlen példája. Az előbbi a személyiség legmélyéig hatol, az utóbbi a mindenséget fogja át, de – és ez mindkettőre jellemző – nem csupán a maga egész mivoltában, hanem nagyfokú változatosságában és belső gazdagságában is. A *Commediára* különösen jellemző, hogy minden lényeges benne van, jól elrendezetten, a neki leginkább megfelelő helyen van jelen, és sokatmondóan fordul az őt szemlélő utazó, sőt az ő útját, „lelki itineráriumát” vállalni megpróbáló olvasó felé is.

Fülep vallási-művészi vízióként fogja fel a *Commediát*, s ebből arra a következtetésre jut, hogy a mű egy óriási és rendhagyó *lírai alkotás*, központi problémája az ember személyes viszonya Istenhez, tartalma lelkiállapotokon keresztül vezető utazás, lelki élmények láncolata, amelyet epikai és drámai mozzanatok tarkítanak és színeznék ugyan, de alapvetően „epikai végbemenés nélküli lírai variáció, aritmetikai haladvány, tiszta bensőség”, „az út valósága esetében is misztikus-lírai”.¹²

A stirneri individuum-koncepció és a diltheyi élményfogalom ismeretében gondolkodó irodalomtörténész tulajdonképpen az *alkotói attitűd* lényegének szubjektum mozzanatát hangsúlyozza itt túl, amit aztán valamennyire korrigál is, amikor Schellinggel egyetértve határozza meg a *Commedia* műfaji hovatartozását: külön műfaja van, s ebbe csak ő tartozik bele. Fülep ezt úgy magyarázza, hogy a *Színjáték* főként komplexitása révén egyik ismert műfaj keretei közé sem illeszthető, mert mindegyik elemeiből sokat tartalmaz, és elsősorban a lírai jelleg fogja össze. Ez a dominánsan lírai szintézis azonban szervesen összetett, hiszen együtt van benne az *élmények* skálájának hihetetlen gazdagsága, az *érzelme* sokfélesége, de ezek *gondolati reflek-*

¹⁰ Fülep Lajos levele Mészöly Miklóshoz 1922. szeptember 11-én, Révészné Alexander Magdához 1922. szeptember 13-án, Elek Artúrhoz 1923. január 12-én és 1926. március 6-án, Tolnay Károlyhoz 1923. március 22-én. FÜLEP (1992), 144, 148, 173, 286, 179.

¹¹ SALLAY (1986), 27–28.

¹² FÜLEP (1995a), 270.

táltsága is, mégpedig a legmagasabb szellemi szintig általánosított formában, továbbá a felsoroltak utolérhetetlen egysége az *érzelmi-gondolati líra* kivételességében. A *Commedia* „végső formája egyetlen élmény, egyetlen lelkiállapot. [...] A lírai szellemnek teljes kibontakozása a legmateriálisabb, érzékibb, külsőlegesebb viszonytól valamely közvetlen adott valósághoz, föl egész az immateriális, érzékfölötti, tisztán bensőséges önmagaérzésig, az abszolút önértézésig, az abszolút szellemmel azonosító önértézésig, a hegeli abszolút tudás pandanjáig; a *Commedia* a lírai szellem »Phänomenologie«-je, nemcsak líra, hanem a lírának filozófiája, rendszere. Az összes lírai momentumokat magába öleli, [...] a legelemibb materiális létérzéstől az individuális lezártáson és formán keresztül fel az abszolút általánossáig, az abszolút létig, a misztikus élményig: a materiális káosztól föl a szellem mindent átfogó egyetemességéig.”¹³ De észreveszi Fülep ebben a fölemelkedő útban a *hegeli* szellemfenomenológia fejlődésbeli emelkedésének egy fontos párhuzamát is: az *egyénnek* az *emberi nem* útját kell *lerövidítetten* végigjárnia ahhoz, hogy az emberiség értelmes életet élő, értékes tagja lehessen.

¹³ Uo.

A kivételesen felkészült, kifinomult ízlésű, különös problémaérzékenységgel megáldott Fülep korszerű, komplex, az eszmeiséget és a művészséget egyaránt feltáró elemzést adott kedvenc és egyben *etalonként* is alkalmazott költőjéről. Olyan megállapításokat vetett a sajnos csak kéziratárban sárguló papírra, amelyenekhez hasonlókat *évtizedekkel később* tettek közzé olyan kutatók, mint Auerbach és Panofsky.

Dantét Fülep szerint a középkor világa és rendkívüli tehetsége együtt emelte utolérhetetlen költői magaslatokra, ami viszont az utána következőknek, a *reneszánsz* nagyjainak – a korszak előnyeit illetően – már nem adatott meg. A reneszánsz hagyta elenyészni a középkor számos értékét, elsősorban a vallásos hitet; ugyanakkor sokat átvett az antikvitástól, amely nagyrészt formakultuszként élt tovább; a természet fölfedezésével pedig nem társult kellő tudatosság – így a reneszánsz felszabadult eszmévilágában sok tér maradt a szkepticizmus, a cinizmus és a szabadosság számára, a látszatok túlértékelésére, ami a művészetben a formák túlbecsülésére, a könnyebb megoldások elfogadására inspirált. Fülep keményen bírálta a középkornál üresebbnek és felületesebbnek ítélt reneszánszt, és úgy látta, hogy ezek és jellemzői kevesebbet ártottak a képzőművészeteknek, mint az irodalomnak. Az előbbi valamennyire viszsza tudta tartani a szélsőségektől az anyagszerűség nagyobb fokú konkrétsága, az utóbbi korlátlanabbul csaponghatott. A szépirodalom jobban megszenvedte, hogy nélkülöznie kellett a szilárd világnézet eligazító közreműködését, mert kijózanító fogódzó nélkül kellett átélnie a metafizika visszaszorulását, a katolicizmus válságát, és el kellett fogadnia az „*esztétikai világnézet*” megejtő felületességének csendes előrenyomulását. Ugyanis „ez a világnézet a reneszánszé. Ennek a világnézetnek költői esz-
közökkel való kifejezése, a komolyság, mellyel a művészetnek áldoz minden egyéb szel-
lemi érték rovására, a forma befejezett tökélye, melyben az esztétikai szépnak ideálja
konkrét alakot ölt.”¹⁴ Ez az átmeneti kor Petrarcajánál még nem jelentkezett feltűnő-
en, de az érett reneszánsz nagyjait, különösen Ariostót és Tassót mélyen érintette.

¹⁴ FÜLEP (1995c), 315.

A tudós Petrarca az antik hagyomány feltámasztásának példászerű képviselője; a *lírai költő* a művészi átmenet *sikeres* megvalósítója. Nem veti el a vallást, csak

lazítani próbál annak kötelékein, főleg askétizmusán; nagyra értékeli az ideálokat, köztük a világiakat is, de nem tudja őket kellő konkrétsággal megjeleníteni. A *Dalok* könyvben igazán költői módon nem szerelmének tárgyát mutatja be, hanem – és ezért kiváló lírikus – a *saját érzelmeit*. A szeretettel és rajongással megközelített nő iránti, alapvetően világi tartalmú érzéseit nagyon változatosan képes fegyelmezett formában, hol inkább elégikusan, hol inkább idillikusan kifejezni. Olasz nyelven ír, gazdag formakultúrát teremt, a világhoz való viszonyulásában kitüntetett helyet kap a *szerelem* és a *hírnév*, foglalkoztatja az emberi élet *értelme* és *hazája sorsa* – vagyis Petrarca már lényegében *modern* költő, de még nem minden ízében az. „A modern szerelmi líra tehát – teszi hozzá Fülep –, amelynek forrása a férfi és a nő emberi – alapjában erotikus – viszonya, Petrarccal kezdődik, s e tekintetben elődeivel szemben jelentékeny közeledést mutat a mai idő felé. De ha asszony is Laura, még nem egyén. Amit róla a költő révén megtudunk, csupa általánosság: ő az Asszony maga, a női nemnek ideája, szimbóluma. Bármennyire általánosság is azonban, a költőnek hozzá való viszonya mégiscsak erotikus, mert Laura mintegy a költő egész szerelmi életének foglalata, testetöltése – kifejezése mindannak, ami szerelmi vágyódás Petrarcaiban, mint férfiban, általában a nő iránt élt. Ez, ti. az erotikus momentum olt életet az általánosságba, amennyiben más momentumokkal összeütközésbe kerül.” Ezért lehet egyszerre „egyéni és mégis tipikus”.¹⁵

¹⁵ FÜLEP (1995d), 279.

Petrarca nem volt annyira egyetemes, mint Dante, de volt annyira eredeti, hogy *megalapozójává* válhatott a modern európai lírának. Ilyen mértékű és hatású eredetiséget hiába keresnénk a nagy epikusok, Ariosto és Tasso teljesítményeiben. Fő műveiket jelentő lovagi eposzaikat épp az jellemzi, hogy hiányzik belőlük a természetes eredetiség, hiszen idegenből átvett témát dolgoznak fel, és hozzá az antik költészet formaelemeit használják dekorációként. Ráadásul már ebben is megelőzte őket Lorenzo Medici a maga természetesebb szerelmi költészetével, és Angelo Poliziano a lovagi játékok kifinomult formai ábrázolásával.

Fülep szerint Ariosto *Őrjöngő Lórántja* ahhoz hasonlóan fő műve a reneszánsz irodalomnak, mint Dante *Isteni színjátéka* a középkorinak, de értéke – mint korának is – távolról sem akkora. Ariosto szervesen folytatja költő elődeinek munkáit, ami még távolabb viszi a lehetséges tartalmi eredetiségtől és gondolati mélységtől. Hősei nem a reneszánsz kis és nagy emberei, hősei és áruói, hanem idealizált figurák; története nem a kor ellentmondásaitól feszülő történései, hanem mesés kalandok; és olyan határozott eszme sincs benne, ami egybefűzné a képzelet játékait. Egyes jelenetei, szerelmi története szövegek és megkapóbbak, mint az egész, főként ezek nem engedik elfelejteni a művet a későbbiek során sem. A költői anyagának tetszetős fantasztikumával tisztában levő költő az *íronia* eleganciájával tartja magát távol az elmondottaktól, illetve figyelmeztet a komolyan vétel csapdáira. Szolid kritikája ez a lovagvilág irodalmának, de nyoma sincs benne annak a szatirikus látásmódnak, amely Cervantes *Don Quijotéját* jellemzi.

Végezetül Fülep mégsem tagadja meg Ariostótól az elismerést. A fő mű nagyságát, sőt sajátos eredetiségét *elragadó nyelvi megformáltságában* jelöli meg. Így minősíti: „A Furioso minden erényével és hibájával egyetemben a szó szoros értelmé-

ben eredeti mű, saját képzeletvilágával, stílusával, színével, fajsúlyával és zenéjével, melyből semmi sem ri ki idegenszerűen. Röviden szólva egyöntetű: egyetlen ember fantáziájának műveként hat, s minden részén ugyanazon formáló kéz nyoma látható. [...] Egyöntetű, de nem egységes.”¹⁶ A költő sokat tett azért, hogy egy kedvezőtlen korban mégis szép művet alkosson, de ezt nem a magával ragadó tartalmi mélység révén, hanem az imponáló külső forma segítségével sikerült elérnie.

¹⁶ FÜLEP (1995c), 307.

A reneszánsz, nem pedig a barokk nagyjai között tartja számon Fülep Tassót, aki Ariostóhoz többé-kevésbé hasonló minősítést kap. Bírálója szerint ő is nagyjából ugyanazokat a hibákat követte el: idegenből vett téma, eszményített alakok, fantasztikus meseszöveg, laza szerkezet. A *megszabadított Jeruzsálem* legfőbb értéke is a szép forma és az egészből kiemelkedő kedves jelenetek. Fülep mégis elmélyültebbnek ítéli Tassót: olyannak, aki jobban átéli a problémákat, nem tud könnyedén derűs lenni; nála a hithez vagy a természethez való menekülés életbevágó jelentőségű lesz. Vagyis: „Az elégikus hangulat, valami megnevezhetetlen és nehezen megokolható bánat, az egész világnak mintegy könnyes fátylon keresztül szemlélése – ez a vonás dominál Tasso lelkében és vonul végig az egész poémán.”¹⁷ A líraiság nála hol idillikus, hol melankolikus, hol tragikus fényt ölt, amit színes és tömör nyelvezetével jól ki tud fejezni. Fülep úgy véli, hogy a sokféleképpen és árnyaltan idillikus Tasso az *Aminta* című pásztorjátékában talán adekvátabban fejezte ki költői önmagát, mint feladatként vállalt keresztény lovagi eposzában.

¹⁷ FÜLEP (1995e), 337.

A reneszánsz harmadik nagy egyénisége, Machiavelli nem az elegáns formát helyezte előtérbe, hanem a tartalmat, a valóságos reneszánsz életet, „a maga nyers valóságában, brutális szükségszerűségében”.¹⁸ Fülep szerint ő volt az a „politikai zseni”, aki jól látta mind a politika általános módszereinek legfőbb jellemzőit, mind Itália egyesítésének szükségességét, amit a korántsem erkölcsös politika révén kell majd végrehajtani. Helyesen ismerte fel, hogy a politikában sajátos törvények működnek, nagy szerepet kap az erőszak és a színlelés, illetve elengedhetetlenül fontos a jól működő állam. Az államformák közül kiemelkedik a monarchia és a köztársaság; a monarchia megteremti, a köztársaság kiteljesíti az erős államot. Bátran kimondta, hogy a hagyományos erkölcs és a keresztény vallás nem segíti a politikát, az egyház különösen akadályozhatja, de határozottan törekedni kell általában is az erős állam megteremtésére, ami Itáliában különösen aktuális.

¹⁸ FÜLEP (1995c), 327.

Fülep úgy véli, hogy Machiavelli *túl merészen* (szinte az elfogadást gátló mértékben) fogalmazta meg nagyon is helytálló felismeréseit a politika autonómiájáról, pragmatikusságáról és tudományos *tárgyilagosságra* irányuló törekvéseiről. Fülep ezt nagyon fontosnak tartja, mert szerinte talán Machiavelli is elgondolkodhatott azon, hogy a józan megfontolás korlátozhatja az amoralitást, visszatartó erő lehet az impraktikus erőszakkal és intrikával szemben. Ennek a véleményének akkor adott hangot a firenzei gondolkodó, amikor a két alapvető államforma pozitívumainak egyesítését javasolta a kevert állam (*stato misto*) kialakításaként. Fülep a következő megjegyzést fűzi hozzá: „Az ideális államforma a monarchiának s a republikának keveréke, az, amelyben a tirannizmus a demokrácia ereje, a demagóg túlkapást az uralkodó tekintélye tartja féken.”¹⁹

¹⁹ FÜLEP (1995c), 320.

Fülep részben megérti az ízig-vérig *reneszánsz* Machiavellit, aki az erős modern állam és az olasz egység megteremtése végett nem aggodalmaskodik az erkölcsi normák részbeni megszegése miatt, és bírálni meri a katolikus egyházat, sőt megérti az *előremutató modern gondolkodót* is, aki a politikai eszközök többségét olyan *technikának* fogta fel, ami nem az államforma függvénye, hanem a *racionális* belátás eredménye, és semmilyen hatalom nem mondhat le róla. Ugyanakkor jól látja az ezt másra felhasználó *machiavellizmus* lényegét is. Egy időskori visszaemlékezésében megjegyezte: „Károlyi akkor is gentleman akart lenni, amikor machiavellizmusra lett volna szükség.”²⁰

²⁰ FODOR (1986), 626.

Nem lett volna irodalomtörténész Fülep, ha nem szól Machiavelli nyelvezetéről. Szerinte ő a modern olasz próza kialakítója; „stílusa egyszerű, átlátszó, tömör és velős, csupa erő és plaszticitás, minden külső dísz megvető. [...] Igazi tudományos stílus, amely egyúttal a legnagyobb mértékben művészi is.”²¹ Ugyanakkor Fülep nem feledkezik meg a szépiróról, a *Mandragóra* és a *Belfagor* szerzőjéről. A nagyrészt De Sanctist követő elemző az Itáliát felszabadítani és egyesíteni akaró Machiavellit állítja előtérbe, de talán az ő elemzésében ad hangot leginkább annak a koncepcionális felfogásának, hogy a nemzeti és az egyetemes mindig elválaszthatatlan egységben valósul meg.

²¹ FÜLEP (1995c), 327.

Korszakjellemzéseiben Fülep a *világnézet* művészi megjelenítésének lehetőségeit tartja leginkább szem előtt; az egyes alkotóknál pedig *koruk problematikájának megragadását*, a teltebb vagy könnyedebb és üresebb forma megvalósulását. A *művészséget*, annak sikerességét, eredetiségét követi nyomon, az *esztétikai* értékeket minősíti, de ezt minden tanulmányában úgy készíti elő és alapozza meg, hogy behatóan, szinte iskolás pontossággal ismerteti az író legjellemzőbb műveit. A cselekményt, a gondolatrendszert, a kibontható szerkezeti képet szinte túlzott aprólékos-sággal idézi az olvasó elé, így az *Isteni színjáték*, az *Őrjöngő Lóránt*, a *megszabadított Jeruzsálem*, sőt a *Daloskönyv* és a *fejedelem* esetében is. Nem akar kétséget hagyni afelől, hogy meglátásai nem önkényesek, minősítései helytállóak. A bemutatott művekben valóban ott rejlenek a főlemlített hibák, és természetesen megvannak csak rájuk jellemző értékeik is, ez utóbbiak miatt érdemes őket újra kézbe venni. S nem csupán a régi korok erőt vagy szépséget sugárzó klasszikus alkotásait, hanem az olyan, önvizsgálatra és megújulásra serkentő moderneket is, mint Papiniét.

III.

Fülep italianisztikai tárgyú munkái jól illeszkednek más témájú műveihez. Ő mindig az adott kor lehetőségeihez viszonyított, a művészi sikerességet kérte számon, és a ma is élvezhető jellegre figyelt. Nem emelte ki feltűnően – legalábbis közvetlenül – az olaszok irodalmának nemzeti jellegét, úgy közeledett hozzájuk, mint a máig érvényes európai kultúra kiemelkedő megalapozóihoz, ezért inkább egyetemességüket állította előtérbe. Amikor a meg nem jelent *Világirodalom* reneszánsz anyagát (Petrarcáról, Ariostóról, Machiavelliről írott cikkei) később ki szeretne volna adni a *Nyugatban*, ezt az átfogó címet javasolta: „Az újkori irodalom kezdetei.”²² A közép-

²² FÜLEP (1992), 173. Fülep Lajos levele Elek Artúrhoz 1923. január 12-én.

kor és a reneszánsz olasz kiválóságait mint az alapvetően humánus értékek újrate-remtőit és korszerűsítőit emelte ki: a kereszténységet megújító és megtartó Szent Ferencet és Dantét, a derűs szépséget más-más változatban sugárzó Petrarcát, Ariostót és Tassót, a hazáját féltő és szerető Machiavellit és Manzont, az új tájékozódásra, útkeresésre serkentő korabeli moderneket.

Az egykori italianista többségükben csaknem száz, de akár csak hetven évvel ezelőtt készült tanulmányai persze ma aligha nyújthatnak nekünk bármit is filológiai-
lag, de a *filológiai alaposság példáját* igen, sőt ezen túl még azt is, hogy az adatsze-
rűségüket tekintve alapos tanulmányokat *szépen*, az esszé olvasmányos formájában
is meg lehet írni. A középkort és a reneszánszt sem a keresztény kultúra monolit
egységének megléte vagy hiánya alapján közelítjük meg ma már, de a *világnézet* és
a *korviszonyok* szem előtt tartásáról a tőle tanultakról gondolkodva sem érdemes
lemondanunk. Ugyanakkor túlzottnak láthatjuk az alkotói megnyilatkozás hang-
súlyos jelenléte miatt lírainak minősíteni az alapvetően mégiscsak epikai műveket
(különösen az *Isteni színjátékot*, amit a szakmabeliek vízióknak vagy eposznak, vagy
ez utóbbi regényt előkészítő változatának minősítenek); azon viszont elgondolko-
hatunk, hogy az alkotói *intencionalitás* hogyan és mennyire törhet utat magának
a műegész megformálásában, illetve ennek milyen műfaji velejárói vannak. A forrá-
saira csak nagyon szűkszavúan utaló Fülep azt is segíthet tudatosítani, hogy – mint
erre különösen Dante-tanulmányai engednek következtetni (amihez olasz, német és
angol források legjavát hasznosította) – a szakirodalom terén a lehető legszélesebb
körben kell tájékozódni, de támaszkodni kizárólag a legkiválóbbakra szabad.

És még egy fontos szempontra figyelmeztet Fülep példája: az irodalmi ta-
nulmányok és kritikák – nem úgy, mint azt Oscar Wilde, Gabriele D'Annunzio és
Giuseppe Antonio Borghese hirdette a századforduló időszakában – nemcsak hogy
nem múlhatják felül, de nem is helyettesíthetik magukat a szépirodalmi műveket,
csupán segíthetnek *megérteni* és *élvezni* őket. Nézete inkább a más tekintetben bí-
rált Croce véleményéhez közelít, az újra fellendülő hermeneutika alap gondolatát
tudatosítja: a műalkotást mindenekelőtt önmagából lehet megérteni, a tudományos
ismeret (a szekunder irodalom) csak jó és fontos fölvezetés hozzá.

Csaknem mindegyik tanulmányában utal arra valahogyan, hogy miért érde-
kelheti a *ma emberét* az ő elemzése által is közelebb hozott klasszikus alkotás. Szent
Ferenc, Dante és Papini a hit örök érvényű fontosságát nem engedi elfelejteni; Pet-
rarca lírája modernségével a „mai idő felé” mutat; Ariosto és Tasso legszebben meg-
írt idillikus és drámai jeleneteivel képes ma is esztétikai élvezetet nyújtani. A fiatal
Fülepet is az a megfontolás vezérelte, amit idős korában fogalmazott meg legvilá-
gosabban a már címével is sokat mondó tanulmányában: A *Vita Nuova* és a mai
olvasó. A legfontosabb kérdés ez: „Mit adhat a *Vita Nuova* a mai művelt olvasónak?”
És a felelet: „A kérdésre magának a műnek kell válaszolnia, irodalomtörténeti vagy
egyéb jelentőségének előzetes tekintélyi szuggerálása vagy utólagos belemagyarázá-
sa nélkül. Költői, művészi alkotásnak magában és magából kell adni tudnia, különben
művelődéstörténeti adalékká másul. Úgy is lehet érdekes és fontos, de már nem élő
élet, mint ami a bármikori költészetből ma is és mindenkor aktuális.”²³

²³ FÜLEP (1976), 240.

BIBLIOGRÁFIA

- BABUS (2003) – BABUS Antal: Fülep Lajos az 1918–1919-es forradalmakban, in Uő: *Tanulmányok Fülep Lajosról*, Tatabánya, József Attila Megyei Könyvtár, 2003, 83–267.
- DIZSERI (2003) – DIZSERI Eszter: *Fülep Lajos élete*, Budapest, Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 2003.
- FODOR (1986) – FODOR András: *Ezer este Fülep Lajossal*, I, Budapest, Magvető, 1986.
- FÜLEP (1976) – FÜLEP Lajos: A Vita Nuova és a mai olvasó, in Uő: *Művészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok 1920–1970*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, Magvető, 1976, 240–256.
- FÜLEP (1992) – FÜLEP Lajos *Levelezése*, II, szerk. F. CSANAK Dóra, Budapest, MTA Könyvtára–MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1992.
- FÜLEP (1995a) – FÜLEP Lajos: Dante, in Uő, *Egybegyűjtött írások*, II: *Cikkek, tanulmányok 1909–1916*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1995, 210–271.
- FÜLEP (1995b) – FÜLEP Lajos: San Francesco, in *Egybegyűjtött írások*, II: *Cikkek, tanulmányok 1909–1916*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1995, 387–507.
- FÜLEP (1995c) – FÜLEP Lajos: Humanizmus, Ariosto, Machiavelli, in *Egybegyűjtött írások*, II: *Cikkek, tanulmányok 1909–1916*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1995, 283–326.
- FÜLEP (1995d) – FÜLEP Lajos: Petrarca, in *Egybegyűjtött írások*, II: *Cikkek, tanulmányok 1909–1916*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1995, 272–281.
- FÜLEP (1995e) – FÜLEP Lajos: Torquato Tasso, in *Egybegyűjtött írások*, II: *Cikkek, tanulmányok 1909–1916*, szerk. TIMÁR Árpád, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1995, 327–337.
- KAPOSI (1994) – KAPOSI Márton: *Intuáció és költészet. Benedetto Croce*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.
- KAPOSI (2005) – KAPOSI Márton: Esztétika és dantisztika Fülep Lajos életművében, *Polisz*, 2005, 89. sz., 6–15.
- KAPOSI (2006) – KAPOSI Márton: *Élő középkor és halhatatlan reneszánsz. Tanulmányok*, Budapest, Hungarovox, 2006.
- KOPASZ (1980) – KOPASZ Gábor: Fülep Lajos, a tudós lelkipásztor, *Confessio*, 1980, 4. sz., 13–28.
- MÁRFAI MOLNÁR (2001) – MÁRFAI MOLNÁR László: Művészet a történetiség két aspektusában, in Uő: *Jelentés a dialógus nyomán. Tanulmányok a fiatal Fülep Lajos művészeti írásairól*, Budapest, Argumentum, 2001.
- SALLAY (1986) – SALLAY Géza: Fülep Lajos Dante-értelmezése, in *Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára*, szerk. NÉMETH Lajos, Pécs, Tempo, 1986 (Dunántúli dolgozatok. Művészettörténeti sorozat).

Szemelvény Fülep Lajos művészetfilozófiai töredékeiből

Közreadja Tímár Árpád

Fülep Lajos hagyatéka a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattárában az Ms 4565-től az Ms 4576-ig terjedő számok alatt művészetfilozófiájához készült fogalmazványokat, feljegyzéseket tartalmaz, több ezer oldalnyi terjedelemben. A kéziratok egy részének kiolvasása, legépelése már megtörtént, de a szöveg egésze még nincs publikálható állapotban.

Szemelvények korábban is megjelentek a töredékekből:

Művészet és valóság, *Magyar Filozófiai Szemle*, 1985, 1–2. sz., 254–271.

A nyugtalanság, *Forrás*, X (1985), január, 1. sz., 47–56.

A művészet jelentősége a múltban, *Új Forrás*, XVII (1985), június, 3. sz., 34–37.

Konkrét jelentés, *Somogy*, 1985, 6. sz., 24–27.

Az itt közzétett szemelvény szövege a hagyatéki besorolás alapján feltehetően az 1950-es évek első felében készült.

A töredékek között több olyan vázlat található, amely a tervezett mű szerkezetére, gondolatmenetére vonatkozik.

A 4567. számú fondban két ilyen „tartalomjegyzék” is van. Az egyik (Ms 4567/1/1–2):

Menete (ultimo)

A művészet helyzete a mai világban. Sok elmélet.

Voraussetzunglos kezdet: intenció. Általánosan.

–”–

Konkrétebben.

Fokozatosan eljutni: általános szféráig.

Világnézet.

Jelentés.

} Az apriori feltételek.

Így jutunk el műtárgyhoz.

Művészethez: megvalósulás föltételei.

Történetiség. Nép, nemzet, osztály. Társadalom.

Műfajok.

Stílusok.

Általában: művészet. Nép, nemzet, kor művészete. Világművészet.

Végigmenni művészet és világnézetben, most már a teljesség ismeretében.

Első két fejezet:

1. A művészetfilozófia tárgya. Előző elméletek és a művészet helye

2. A művészet mai szituációja

Az alábbiakban közölt szemelvény az Ms 4567/1/2/1–19. szám alatt található.

Többféle lehetőség és szükségszerűség

A többféle lehetőségben a szükségszerűség föltétele: olyan világ, melyben magában is benne van a szükségszerűség, törvényszerűség, a változásban is. De nem a mechanikai szükségszerűség, hanem azzal congruens, amilyen a művészetben van.

Régi korokban: a világ emberi méretű, maga is megkomponált, princípium van benne. A világ kitágulásával ez mind jobban elvesz. A régiben az ember föladata, hogy a törvényszerűséget megtalálja, megértse. Ez az ember hivatása, küldetése. Mint a filozófia, a művészet ezért keresi a kozmoszban s az emberben a közös mértéket – számot, de nem mechanikusot. A kozmosz maga is értelmes és minden ízében értékes. A 19. század elérkezik a wertfrei természethez. Még Goethénél. Az ember – világával együtt – kiszorul a kozmosz periferiájára, nem tudja áttekinteni, dominálni, megformálni. Ezért elvesz a régi típusú megformálás hite, már csak mint nosztalgia és esztétikum marad meg. (Marées, Cézanne.) Ezért nincs építészet.

Dante: cielo e terra – de minden nagy műben benne van ég és föld, ég és föld dolgozott rajta. A mű csak a teljességből érthető igazán, a kozmikus teljességből.

Az emberi világ is – nemcsak a kozmikus – határtalanná tágul. Kapitalizmus. Embertelenné – nem emberi méretűvé, áttekinthetetlenné, formálhatatlanná, dominálhatatlanná. Az értelmetlen végzet a gazdasági, politikai, társadalmi létben, az apeiron.

A naturalizmus, realizmus – nem mondhatván le a végtelenségről, szükségszerűről, törvényszerűről – másra van utalva: színek harmóniájára, az ábrázolás naturalista elevevényére, életszerűségére, hitelére; az emberi hitelre, temperamentumra, igazságra etc.

Líra, zene még törvényszerű tud lenni – nyelvében; és mert annyira általános, meghatározatlan, hogy még a törvényszerű vágya is elegendő hozzá. De ez már nem kozmikus törvényszerűség, lehet az érzelmeknek, akár a káosznak, a szenvedélyeknek, indulatoknak, valami egészen általános világérzésnek megformálása – az, hogy bármennyire mechanisztikus a világunk, mégis nem úgy viszonyul hozzá; mint ahogy a szubjektív idealista vagy szolipszista is számol a valósággal. Szakadás a világnézet és a világhoz való valóságos viszonyulás közt. Hiába wertfrei a világ, nem tudunk az értékelésről lemondani; a behaviourista pszichológus se. Kétféle a világunk – egyet tudunk, a másikat éljük. A lélek nélküli pszichológia pszichológusa se tud a lélek közvetlen tételezése nélkül viszonyulni az emberhez.

Marad problémaként: ha ennyire megváltozott a világ, hogy tudjuk a régi törvényszerű műveket érteni és apreciálni akkor is, ha világukat, világuk törvényét nem ismerjük. Azért, mert a törvényszerűre való diszpozíció mindig él bennünk; valami általános éthoszként; s mert azok a művek éppen törvényük folytán nagyszerűek; a kozmikus törvény nem elméletileg van bennük, hanem formává átlényegülve, materialódva, és tisztán esztétikailag is nagyszerű, és érezteti hitelességét.

A másik: mért van egyáltalán a törvényszerűség keresése, s amikor elveszett, vágya? Az ember csak a véglegesnél, szükségszerűnél, törvényszerűnél tud megállapodni, csak azt érti igazán. De nem a mechanikait; a nem-értékelhetőt. Az ember

nem tud lemondani az ítélkezésről, értékelésről – s ehhez mértékre van szüksége, bizonyosságra.

A művészet régen nemcsak esztétikum, a világ képe, törvényszerűségeinek érzékeltetése, megfogalmazása.

Az ember az elrendező, törvényadó, a társadalmi létben is: jog, törvények etc. De szankciót, igazolást keres hozzá, az önkényt nem tűri, se a káoszt. A világ ritmusa invitál is a törvényszerűség tételezésére, s a benne látható teleológia. A világ csak a tudományban válik értelmetlenné; a közvetlen szemléletben, viszonyulásban, megélésben, tapasztalásban értelmes és jelentő; rejtelmes és kegyetlen, de értelmes.

Az antik pesszimizmus – Sophoklés: „jobb nem élni, mint élni” – más, mint a modern hontalanság: ott akarat feszül a végzet ellen, s ha összetörik is rajta, ha az ellene feszülés értelmetlen is, van mi ellen feszülnie; a modernnek nincs; a világ üres. Az tragikus, ez abszurd. Az: az emberi nagyságból ered, ha összetörik is; az ember különb, mint a végzet; nagysága: hogy tud ellene feszülni, meg tudja tagadni az életét is, fölélé tud emelkedni azzal, hogy megtagadja; ez: az ember semmi, értelmetlen része az értelmetlen egésznek, nem különb nála, egylényegű vele; egyetlen előnye, hogy tudatos, hogy tudja, amit a többi nem tud (már Pascalnál). Az antiké: hybris, nincs értelme, mert csak összetörés lehet a vége; a modernnek nincs min összetörnie se; csak kétségbeeshet és összeomolhat. A végzet embertelen, mégis emberi, mert *van* az ember számára, s az ember az *ő* számára; a modern világban: nincs semmi az ember számára, s az ember sincs semmi számára. A végzetet legalább megátkozni lehet; a modern világot még megátkozni se – annyira incommensurabilis – csak itt hagyni.

A végzet kiválasztja a maga emberét – Achilles, Oidipus – a modern világ nem; a végzet ellen még lehet próbálni tenni: Oidipust kiteszik etc., persze hiába; Achilles elvben az életet választhatja, de éppen neki csak a halált választhatja, mindig, mindenütt legalább megvillan valami más lehetőség, s ha valósággá nem válik is a tragikus hősré, másokra nézve azzá lehet; a modernben csak ráeszmélhet és megpróbálhat törvényt adni neki szubjektíve (Kant); ressentiment-ból az ész hybriséből; vagy megváltoztathatja a társadalmat (marxizmus) – de a kozmoszt, a világ minőségét nem. A régi-ben: ha az ember tudná ezt vagy azt, vagy ezen vagy azon változtathatna, megmenekülne. A modernben csak az élhet, aki nem tud. Tudatlannak, butának kell lenni az üdvösséghez, vagy romantikusnak etc. Nyílt szemmel nem lehet.

Régen a világ az emberek otthona, ma csak lakóhelye; ma otthona a lakása, azon kívül idegen világ. A primitív ember világa: ameddig lát, ahová eljut. A görög ember világa kicsiny, a Földközi-tenger és környéke; Odysseus bejárja az egészet, az alvilágig. Az Olympos is benne van. A keresztyén világban benne van a másvilág is, de az sincs távol. Dante bejárja az egész világot.

Az otthon: apriori. Az ember kiszakadt a természetből, de nem tudja, otthonává formálja. Ember méretű világ, még megformálható. Még a római is. (Római városalapítás.)

Az ember az egész világot formálja, ennek a formálásnak a művészet (költészet is, tragédia) csak egyik mozzanata. Mindig az egészben és az egészen dolgozik.

A görög templom a tájban. Maga az ember a mindenség formálása; az ember formálása a kozmosz törvényei szerint. A művészet a látható világ folytatása – amit a természet akart, de nem csinált meg. A természet intencióinak megértése. A görög fogalma. Az ember egy vele, belőle szól. Az ősi törvényszerűt keresi, a mindig, mindenütt érvényeset.

A minőség lassan átment mennyiségbe, és ezzel minőségbe.

Az ember az otthonában érdekelt – lakóhelyét tudomásul veszi, előnyeit használja, hátrányai ellen védekezik. Az otthon némelyik hit szerint (Egyiptom) örök életre szól, valahogy még a görögöké is (sírok kultusza). A régi otthon nem is változik, nemzedékről nemzedékre ugyanaz; ma minden nemzedék költözik, sőt ugyanaz néha többször is (a világ mindig változik).

És ha nem változik, akkor sem otthona. Sőt annál rosszabb. Jellemző tünet, hogyan kapnak sokan a modern fizikai bizonytalansági tételein, és rögtön vallásos vagy egyéb dilettáns módon igyekeznek magyarázni.

A régi és az új törvényszerűség különbsége: a régi valamilyen minőségnek a mérhető mennyiségeit keresi – de – minőség a mennyiségek ismerete előtt, önmagáért, értékes; a törvényt azért keresik, hogy bizonyos legyen a természet művének folytathatása; az új törvényszerűségben a törvény önmagáért való, a minőség a gyakorlatot érdekli, a tudományt nem, alkalmazhatósága csak melléktermék. Ezért nem született meg a görögöknél a modern értelmű természettudomány, és ezért lehetetlen – dilettantizmus – ma az övék (mai pythagoreusok etc.).

Valamilyen törvényszerűség nélkül semmilyen művészet sincs. Ez különbözteti meg a pusztá közléstől, amely lehet tetszés szerinti. De a törvényszerűség sokféle lehet, és tulajdonképpen minden tárgynak saját törvénye van, ha rokon is egy másik tárgyával. Ezt Kant úgy mondta, hogy a törvényt a zseni szabja meg. Ez így nem áll meg – a törvényt a tárgy szabja meg, amit már az intenció meghatároz. Inkább a Michelangelo mondása vág ide, hogy a márványban már benne van a szobor. Persze, nem a márványban van, hanem a tárgyban, a témában – arról kell lefejteti a fölösleget, és kiemelni domináló vonásait. A tárgyat a világnézet határozza meg, s rajta keresztül a társadalmi szituáció. De éppen azzal, hogy törvénné lesz, transzcendálja a társadalmat. A tárgyat adhatja a világnézet, társadalom – de hogy objektív törvényét meghallgatja a művész, hogy művészet lesz belőle, kivisz a társadalomból, világnézetből.

Nem a művész beszél – a tárgy, nem a művész gondolkodik – a tárgy. A művész csak bábja a tárgy megszületésének. Ha a művész beleavatkozik – önkény. A tárggyal – a konkrét – már virtuálisan adva van törvénye is. A konkrét tárgy már érzékelt tárgy, csak még nem a végső érzékletes konkrécióban.

A világnézet, társadalom csak kívánhatja a törvényt, amelyhez megadja a lehetőséget – ennél többet nem tehet. A tárgyat adja – a tárgyat beszéltetni, törvényének lehetőségét megérteni és realizálni a művész dolga.

A világnézetből, társadalomból ez a törvény még hiányzik. Az ő törvénye: a maga igazolása, következetessége, de nincs meg benne minden tárgynak konkrét törvénye.

A világnézet, társadalom adhatja a tárgyat, azaz a tárgyak nézésének módját, és *minden tárgy helyét az egészben* – de hogy a tárgyból mi következik a konkrétalódásához, nem adhatja, csak a művészet. Hogy egyáltalán törvény lesz belőle, a művészet dolga. Hogy *minden* tárgynak saját törvénye van, ezt csak a művészet tudja. A világnézet, a társadalom szerint mindnek ugyanaz a törvénye van – *azé a világnézeté, azé a társadalomé.* A világnézet, a társadalom sokat ad – nem mindent. A művészet ott kezdődik, ahol a világnézet, a társadalom végződik. Ez ott is így, ahol világnézet, társadalom a művészetre nézve pozitív. A művészet kérdése ott kezdődik, ahol amazoké végződik. De nélkülük nem lehet, mint ahogy csak belőlük sem. Ha a művészetet a világnézetre, társadalomra redukáljuk, megszüntetjük, ha nélkülük nézzük, absztraháljuk és üres esztétikai játékká degradáljuk.

Például a contrapposto törvényét a szobron – és minden más ilyen törvényt – a világnézet, a társadalom nem adhatja. Ez nem azt jelenti, hogy a művészethez alkotó művész kell, feladatokat megcsinálni is tudó valaki (ez truizmus volna), hanem azt, hogy más a világnézet, társadalom, és más a művészet. Ha a világnézet, a társadalom meg tudná tenni, akkor ő maga már művészet volna, s a művészet fölösleges. A világnézet megadhatja még az általános törvényt is, de ez még csak absztrakció; a művészet törvénye nem ez az absztrakció, hanem minden tárgy saját törvénye. Ahol a világnézetben már ez is benne van, már művészi szemlélet – olyan, amilyenre csak a művészet képes. Már transzcendálta a világnézetet, társadalmat. Akkor is művészet, ha nem alkot anyagban tárgyat – művészi szemlélet: a művészet föltétele. Itt van a valóság és művészet viszonya. Innen a tárgy megalkotásáig még nagy út, de ez már a művészet útja – akár lesz belőle tárgy, akár nem – túl van a világnézet, a társadalom szféráján. Már nem a világnézet, a társadalom dönt, hanem objektíven a tárgy. A világnézetben, társadalomban a világnézet, a társadalom beszél, itt már maga a tárgy, az a test, forma, szín, vonal etc. konkrétan.

A törvény nem mindig a contrapposto – sok kor szobrászata van e nélkül. S más műfajokban nincs is sokszor (piktúra; építészetben: szimmetria; dekorációban: szönyeg etc.) Nincs költészetben, zenében. Ahol van, sajátos világnézet következménye.

A műtárgy törvénye nem az általános, belőle absztrahálható törvény, hanem minden, ami benne csak látható, meg nem mondható – a test életessége, formák, színek élete, jelentése etc., az, hogy nem lehet benne semmit se változtatni az egész megmásítása nélkül. (Különbség a görög és például Rodin között; Rodinen változtatni mindegy, de szintén másik szobor lesz, de szintén olyan, amit változtatni lehet, és így tovább ad infinitum; a görög teljesen megváltozik, sőt megsemmisül.)

Tehát nem törvényről kell beszélni – ez megtéveszthet –, hanem végsőről. Törvény nincs mindenütt – végső igen. Ez a tágabb kategória, a törvényt magában foglalja, ahol van. A végső: végső emberi kategória, apriori, ἀρχή. Más szférákban is van – mindenütt sajátosan. A művészeté mindegyiktől különbözik. De másoknak is lehet benne része – világnézet szerint (még a fizikának is – impresszionizmus; perspektivatannak; anatómiának; geometriának; matematikának; pszichológiának; filozófiának; történelemnek; társadalomtudománynak etc.).

A végső először úgy jelentkezik, hogy jól van úgy, ahogy van, úgy kell lennie. (Ezt az analízisben végigvinni, s aztán elméletben általánosítani.)

A végső: az embernek, mint minden élőlénynek, végső magakifejtése. Az ember nemcsak megismer, tud, hanem él is. A kettő elválaszthatatlan egymástól. Az ember mindenben benne él, mindenben keresztül önmagát valósítja meg (amikor mást megvalósít), önmagát is kifejt, amikor mást kifejt, önmaga végsőjéhez ér el, amikor a máséhoz. Ez maga a végső: mindenben jelenvaló, mondhatni, a legvégső végső. Ez az ember mindent átfogó végső kategóriája.

Tehát nem az a pszichologikum, hogy a mindig változó helyett a változatlant keresi, nem a Sein ellentéte a Werdennel; ez is lehet; de akkor a végsőnek csak egy változata, megformálva világnézetben, filozófiában (Platón, tomizmus, Dante); a végső ott van a mozgásban, változásban, végső jelentés (Hérakleitos, epika, dráma, líra); nemcsak a logikai, ismeretelméleti, mindig azonos kategóriák, amikhez képest minden csak ideiglenes, átmeneti; maga a tartalom, a jelentés is végső, ha az, vagy legalább ideiglenesen, *jusque' a nouvel order* az; nem az ontológiai, metafizikai lényeg; lehet ez is, ha világnézetből éppen ez következik, de nemcsak ez; nem a fizikai végső (atom, energia etc.). Hanem a tárgyból, témából, a *hic et nunc*-ból saját logikájával kifejtés, ami *minden* világnézetből lehetséges és szükséges.

A végső: szintézis, továbbgondolás, továbbélés, a lehetőségek, következmények kifejtése, mindig valami már egészből, virtuálisan egészből, a potenciális aktuálása. Az analízis nem végső: a jelenlevőt, meglevőt szétfejt, az elemeket kifejt, nem továbbfejt.

Minden tárgyban hívás, fölszólítás a végsőre. Az esztétikai-konkrét: sajátos hívás, sajátos felelet, sajátos végső, minden mástól különböző. A hívó tárgy lehet egy valóságos, materiális tárgy, vagy egy élmény, esemény, érzés, gondolat etc. – minden, ami érzékletesen megjeleníthető, és a maga konkrét teljességében adekvátan csak úgy jeleníthető meg (ami csak realizálás közben derül ki, mert olyan is hívhat, ami így nem jeleníthető meg.)

Hogy milyen végsőből milyen törvényszerűség lesz, az a végsőtől függ. Van végső, amiből általános törvény, stílus lehet, ami kozmikus törvény művészi konkretizálódása; van, ami csak benyomás egy temperamentumon keresztül. De egy törvény nem követelhető mindenütt, viszont szabadon értékelhetünk törvények, stílusok, impresszionizmus stb. közt. Mikor a törvény végsőt mond, mi tudhatunk másik végsőt, ami nekünk igazabban az. (De egyiknek nem kell elvetnie a másikat – a konkrét megvalósítás a döntő.)

Végső a fogalom is, de mindig a változtatás, bővülés etc. lehetőségének fenntartásával. A műtárgy – általában az esztétikai tárgy, a természeti is, mely ettől függetlenül a maga külön valóságos létében változhat – nem változhat. Mert nem teoretikus analitikai teljesség van benne, hanem a *hic et nunc* konkrét teljessége. Nincs gondja tovább rá, mi történhet még vele, egy másik *hic et nunc* – beleértve az embernek más intencióját, más látását esetleg ugyanabban a tárgyban, motívumban – másik művet, másik végsőt produkál. Csak addig változik, amíg nem végső. Azután már csak másik műtárgy vagy esztétikai tárgy léphet melléje, amelyik lehet

egy s másban hasonló az előzőhöz, de nem az ő változása, hanem másik műtárgy. Egy népdalnak lehetnek változatai, de ez nem jelenti azt, hogy egy dalnak az etapjai a végső felé, hanem mindegyik külön mű, külön végső. Egy képnek, rajznak, szobornak, irodalmi műnek vannak etapjai a végső felé, lehetnek külön-külön megmaradva, de ezek éppen a végső keresésének etapjai – mindegyik lehet valami ideiglenes végsőnek megrögzítése, a kész mű előtt is lehet alkotójának s a szemlélőnek az az érzése, hogy még nem igazán a végső, a tárgyban vannak még továbbfejleszthető lehetőségek – de ilyenkor éppen nem vagyunk a végsőnél. Mikor valami csak úgy lehet, amint van, akkor ami más, már másik mű. És megtörténhet, hogy a végső után szükségesnek vélt változtatásokból vissza kell térni az elhagyott végsőhöz, mert kiderül róla, hogy az igazi, s a próbálkozások eltávolítottak tőle, nem vittek közelebb az ő lehetséges még végsőbbjéhez.

A végső művet nem kell összetéveszteni a készülővel. A végsőt úgy tekintjük, mint amin már nem lehet változtatni; ami úgy, ahogy van, jó vagy rossz. Persze lehet az az érzésünk, hogy kell és lehet rajta változtatni, de ilyenkor éppen azért, mert érzésünk szerint nem igazán végső.

Minden világnézet végső, de mint a fogalom, változható, még akkor is, ha magát végsőnek tudja, akkor, ha de facto nem változik (csak úgy, ahogy van, megszűnik, elmúlik, meghal), de a mű, ami belőle születik, nem változható végső, mert éppen annak a konkrét helyzetnek és stádiumnak a konkrétálódása, valamié, ami alakulhatott, de úgy, ahogy akkor volt, sohase lesz többé.

Azt kell nézni, milyen világnézetnek milyen esztétikai konkrétum felel meg. A kettő sohase azonos, a világnézet mindig több lehetőség – határok között.

Csak egy esetben lehet azonos a világnézettel, ha az a világnézet esztétikai világnézet – de ha csakugyan az, ha kizár minden mást, akkor a művészet területét egészen megszűkíti, kizárja belőle legnagyobb lehetőségeit. Mint a modern művészet, a 19. század vége és a 20. első fele, mint impresszionizmus etc. Lehetnek kiváló produktumai, de ez a legnagyobb elszegényítés. Akkor nem marad más valóban, mint a temperamentumok különbsége, ugyanannak valami egyéni változatai.

A társadalom is több lehetőség – többféle réteg, csoport etc. van benne. De akkor is áll, hogy nem a társadalomból, hanem a társadalomban, nem a csoportból, hanem a csoportban (általában mindenki tartozik valahova) – ha egészen azt képviseli is. Tehát nem több lehetőséget, hanem éppen azt az egyet. Mert a társadalom, a csoport nem művészet. Itt kell ezt különösen megérteni.

Nemcsak akkor transzcendálja a társadalmat, ha negálja, harcol ellene stb., ez más szférákba történő transzcendálás, hanem amikor teljesen megegyezik vele, quasi a nevében beszél. Azt mondhatja valaki: épp ez a fontos, ezt keressük, ezt a társadalmi meghatározottságot etc. Lehet – de így a művészet csak dokumentum, művészetként megszűnik (a dokumentum más is lehetne, még inkább is). Tehát nem azt mondjuk, hogy a társadalmi tényező nem fontos, ellenkezőleg, nagyon az; de épp a művészetet nem lehet elérni.

A művészet változik – egyéné, népé, koré, az egész – mű nem. Az analízis egyik részében eljutunk a változatlan végső műig, másokban a változó művészetig.

Azt lehet mondani: a fogalom alkotása is nem a társadalomból van, hanem a társadalomban – qua fogalom, aminek vizsgálata az ismeretelméletre tartozik – de ez nem érdekel, hanem csak a fogalom tartalma, amely lehet mindenestől társadalmi. Lehet, a különbség mégis döntő a műtárggyal. A fogalom nem változtat, akármit állapít meg róla az elmélet. A műtárgy, ha a társadalomból van, megszűnik műtárgyként, amikor nem önmagáért, öncélúan, önnön értékében nézzük. Itt nem az a kérdés, mit mond róla az elmélet, hanem magában a gyakorlatban történik döntő változás, az, hogy a műtárgy faktuma meg se születik – van ott valami tárgy, ami materiálisan azonos lehet a műtárggyal, de nem műtárgy, hanem valami más, mint ahogy a jelentő emberi test materiálisan azonos lehet az anatómuséval, éppen jelentésében lényegesen különbözik tőle.

Ha társadalomból, akkor nem lehet autonóm, nem lehet művészet. Nem, ha benn csak a társadalmat látom, a harcot, haladást, reakciót etc., mint nem lehet, ha benne csak az egyénnek valamilyen ilyen megnyilvánulását látom. Amint művészetként nézem, autonómiát adok neki, megszűnik a mindenestől társadalomból valósága, meg a marxizmus, s már csak azt mondhatjuk: a társadalomban. Ha mégis ragaszkodunk a társadalomból kifejezéshez, magunknak mondunk ellent.

Ha megadjuk a társadalomnak mindazt, ami az övé a műtárgyban – s ez lehet néhol szinte elenyészően kevés, másutt viszont nagyon sok, szinte már minden, a fokozatok sora igen nagy – mi marad? Valami merőben esztétikai forma, a közlésnek valami sajátos módja, ami – mondjuk – tetszetősebbé, megkapóbbá, nevelésre, propagandára alkalmasabbá teszi a közlendőt, s ezért negligálható is, vagy nagyon értékelhető is, de mindig csak a közlésnek valamilyen módjaként. Ha így kérdezzük, absztrakte kérdezzük, a felelet is csak ilyen lehet, s bizvást lehet az is, hogy ilyen. Ami marad, valóban negligálható, nem érdemes érte huzakodni.

Ha konkrétan nézzük, akkor kiderül, hogy az is, amit a társadalomnak adtunk, a társadalom transzcendálása lehet, és végső fokon tulajdonképpen mindig az is. Amit a társadalomnak adunk, mind más szférákba tartozik – de az ember minden szférában szüntelenül transzcendálja a társadalmat. A társadalom mindig csak valamilyen alkalom, lehetőség az őt transzcendálásra. A fogalom tartalmában is. Látszólag mindenestől társadalmi, pontosabban osztályfogalom – de hogy éppen az lett, úgy lett, olyan lett, sohase következik teljesen a társadalmi létből, hanem végső fokon mindig az emberi minőségből. Akár ad autonómiát a produktumának, akár nem. Mert ha az emberi minőségből van is, lehet autonóm, sőt csakis ekkor lehet (ez más, mint társadalomból). Így megmarad a társadalmi szituáció történeti fontossága (amiről legelől volt szó), de megmarad a műtárgy műtárgy volta, egyáltalán a művészet felelőssége, értelme.

A művészet nem *csak* esztétikum – ha csak az, valóban nem fontos. A művészet mindaz, ami a műtárgyban van, tartalmából nem mellőzhető semmi. S a művészet így van benne az emberi lét egészében, leglényegesebb rétegében, és ezért fontos.

S ha azt mondják, a társadalom éppen ez, az ideológiák teljessége, akkor ebből nem következik az autonómiák nem-léte, hanem az, hogy a társadalom át- meg át

van szöve autonómiákkal, a művészet csak egy közöttük. Abból, hogy az ember társadalmi lény, nem következik az autonómiák nem-léte, hanem hogy az ember csak a társas létben fejtheti ki önmagát, lehet, ami. S ha akadna olyan ember, aki minden ízében csak társadalmi lény – ami elképzelhetetlen –, nem ő az egyetlen mivoltában, nem következik belőle, hogy az egészre általánosíthassunk, minthogy abból se, hogy az emberek nagy része valóban inkább társadalmi lény, mint egyén, vagy ez az utóbbi minősége az első mellett negligálható, mert egzisztenciálisan döntő elhatározásai és cselekedetei társadalmilag meghatározottak. Ha a marxizmus leleplezi, hogy az ideológiák mögött milyen társadalmi meghatározottság lappang, le kell leplezni azt, hogy e mögött még milyen emberi minőség meghatározottság rejtőzik, még akkor is, amikor emberek azt hiszik, hogy mindent a társadalomból és társadalomért tesznek (pl. következetes, mindent odaadó, önfeláldozó kommunisták.)

Így tehát a fogalmak mögött is ez van. Emberi autonómia a társadalmi lét mögött. S hogy a fogalmak relatíve azonosak a társadalmi szituáció szerint, nem azt jelenti, hogy a társadalom mint valami hiposztázált lény produkálja őket ilyenén, hanem hogy a szituáció hasonló képességeket, diszpozíciókat etc. produkálva, aktuálva az emberekben, hasonló fogalmakat produkálnak. Akit a társadalmi lét ennyire nem determinál, annak a fogalmai is mások.

Mit mondhat a társadalom ismerete pl. a középkori misztikáról? hogy olyan társadalom volt, amelyben akiknek nem konveniált, magukba szálltak, magukba menekültek, vagy egészen elvonultak, elzárkóztak? De miért nem konveniált nekik? és volt-e valaha olyan társadalom, melyben nem akadtak – kevesen, sokan vagy nagyon sokan, akár a nagy többség –, akiknek nem konveniált? és hogy azoknak a nem-konvenálásából éppen az a misztika, s volt már azelőtt is, volt azután is?

Hogy lehet a társadalomból megérteni az annyira társadalmilag determinált Dekameront? azt az erkölcsi felfogást, azt a gyönyörködést éppen azokban a motívumokban? eseményekben? etc. (Frate Cipolla, Bocca bacciata etc.), hogy megváltozott a világ? világiasabb lett? de mitől? a polgári föllendüléstől, jóléttől? más következménye is lehetett volna – szigorúbb erkölcs, puritanizmus, transzcendentizmus etc.; az ellenkezője lett, miért? a polgári föllendülésnek mindig olyanok a következményei? tudjuk, hogy nem; tehát nem szükségszerűek társadalmilag, gazdaságilag. És Boccaccio mért bánja meg később, amit írt? mert egy szerzetes a lelkére beszélt? de mért tudott a lelkére beszélni? nyilván Boccaccióban több lehetőség volt együtt.

A mindent a társadalomból gondolata egyáltalán csak a modern (polgári, kapitalista) mítosztalan, vallástalan, fantáziátlan, eposztalan, tragédiátlan, szobrászatlan, építészettelen világban bukkanhatott föl – amaz mellé állítva rögtön kiderül kicsisége, szűkössége, használhatatlansága. A világ kitágult, de ugyanakkor s vele korrelációban az ember világa megszűkült; a mennyiség elszívta a minőséget. Minél nagyobb lett a világ, annál kisebb lett az ember világa, s végül nem maradt más, mint a társadalom világa gazdaságostól. Ami kívül esik rajta, csak használati tárgy vagy a megismerése, amely csak tudomásul veszi, de már nem formálja a világot – csak az ismeret formáiba fogja.

Mai ember nem mondhatja, mint Dante: *meso mano cielo e terra*. Se mint az Odyssea és Ilias – a világgal, elemekkel való azt a harcot, se embereket egymással úgy, hogy az istenek – az egész világ – részt vesznek benne. Mahabharatam! Napóleon: a sors a politika. A világ egyik nagy ismerője, Napóleon, a másoknak, Goethének. Ítélet az egész világról, benne az ember életéről. A zseni szava. A modern hőszé, minden lehetőségével. Nagy Sándor még más.

A végső: az ember otthona, világa, ahogyan magáévá formálja az adott és kapott világot. Kizakadt a természetből, a világ idegen neki, de nem egészen, mert ha az volna, nem tudna vele mit csinálni, ha semmi se volna idegen, nem kellene vele semmit se csinálnia, mint az állatnak, csak élnie, használnia. De így meg kell teremtenie a maga *Lebensraum*-ját, otthonát. Ennek a feladatnak a tudása már a mítoszban, Genesis elején – a megteremtett világot Isten az embernek adja, rábízta. A görög mítoszban nem teremődik a világ, megvan, de emberivé kell formálni, ezt teszik a hőszok. A hősz ténye nem születhet meg a társadalomból, jelentése sem. Istene se. Teremtése se. Sorsé se, végzeté se. Az epikus hőse se, a tragédiáé se, a líráé se. A művészet a maga végsőivel az ember *Lebensraum*-jává formálja a világot, benne az embert is, aki szintén adott és kapott, idegen – nem-idegen, szintén *Lebensraum*-má formálódó. Ezt teszi a több szféra is a maga módján: vallás, erkölcs, filozófia.

Az ember sokat emlegetett harcossága, amely miatt némelyek szerint a háború sohase szűnhet meg, az otthonért való harcossága. Amiből nem következik, hogy nem lehetnek *l'art pour l'art* harcos (vagy kalandot szerető) egyének. De nem lehet általánosítani. A végső általános a végső, az otthon. Ezért vannak a hódító háborúk, ezért a világnézeti harcok, az erkölcsiek, vallásiak, elméletiek, gazdaságiak. (A gazdaság is egyik változata csak.) Az igazságra való törekvés és érte való harc, áldozat stb. hevesége érthetetlen ilyen végső vitális ösztön nélkül.

A primitív ember ezért nézi ellenségesen s akarja elpusztítani a másfélét, idegent.

A gyermek kétségtelen harcossága, agonizmus olyan, mint az állatok játékossága: készülődés az élet komoly feladataira. Abban a formában elmúlik, az otthonért való küzdelemmé szublimálódik.

E nélkül érthetetlen a művészi irányok ellenségessége, harca.

Az otthon: *systole-diastole* – mindent bevon magához és mindenre kiárad. A lélek, szellem: *expansió*.

Az ismeretlent, a tágabb, nagyobb világot befogni, otthonná tenni. Dante Ulisse-je. Tennyson Ulyssese.

Az otthon ösztöne van minden végén, de a dolog nem egyszerű, ezzel nincs minden elintézve, nem kulcs, ami mindent nyit, ösztön, ami mindent simán megmagyaráz. Ilyennek tekintve: *refugium ignorantiae*. Mint az emberben minden, ez is: föladat (soha sincs készen). Diszpozíció. *Anlage*, lehet mindennél erősebb, ősbibb, elementárisabb, mégis elfojtható, útjából eltéríthető, eltorzítható. Banálissá válhat, *l'art pour l'art* *expansió*-vá absztrahálódhat, amikor nagyobb tér kell neki, mint amit meg tud tölteni (mint ma – de ez is részben muszájból; a csak gyakorlati érdekű ember kénytelen a valóságban terjeszkedni). Eltorzulása: az autonómia tagadása – nem érti, hogy az autonómiában van otthon, az autonómia teremti az emberi, de objektív

világot, azt, amelyik – mint az ember – már nem eszköz, hanem önmagáért van. Azt hiszi, ha mindent az ember alá rendel, eszközévé tesz (ha pl. már nem kell semmit tisztelnie), akkor az embert fölemeli, szabaddá teszi.

Az otthon ösztöne nincs magában, készen, meg kell küzdenie más ösztönökkel, s a hol ilyen, hol olyan, sokszor ellenséges, rossz emberi valósággal (mint a modern korban); az ellenkezőjével, az üres kiáramlással. A küzdelemben teremődik szüntelenül az ember világa. Próbája, hogy ez az igazi: csak ezzel teremthet magához méltó világot. Minden más az emberi világ degradálása. Csak az autonómiák adnak a világnak értéket és méltóságot, s rajtuk át az embernek, akié az a világ.

Ránézve általában – mint a művészetre külön, de nem is választhatók el egymástól, a kettő azonos, csak egyik távolabb a másiktól – a társadalmi szituáció lehet kedvező vagy kedvezőtlen.

Az otthon magában nem garancia semmire. Folyton változó, csak a forma, a kategória állandó, az ember világa lehet jó és rossz.

Nincs egy abszolút végső. A végső annyi, ahány ember, kor, társadalom, világnézet. Mindig változik, az ember otthona, világa mindig más, mindig valakié és valakiké. Ha egy volna, abszolút volna, megszűnne az emberi lét – az örökkévalóság volna.

Az otthon, a végső fogalma nem „fejt meg” semmit, csak értelmet, jelentést ad annak, ami valamiképpen van.

F. Csanak Dóra

(1930–2010)



35. Fülep Lajos F. Csanak Dórával
Zengővárkonyban, 1955

2010. november 23-án, életének nyolcvanegyedik évében hosszú, méltósággal viselt betegség után elhunyt F. Csanak Dóra irodalomtörténész, sajtó- és művelődéstörténész, 1952-től a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattára és Régi Könyvek Gyűjteményének munkatársa, 1975 és 1997 között osztályvezetője.

Debrecenben született értelmiségi családban. Felmenői nemzedékekre visszamenőleg fontos szerepet játszottak a civis város kulturális életében: dédapja, Csanak József, a város ismert mecénása oroszánrészt vállalt az Izsó-féle Csokonai-szobor fölállításában. Úti leveleit *Egy debreceni kereskedő Nyugat-Európában* címmel Csanak Dóra adta ki. Csanak Dóra élt a művelt, kultúrákedvelő családi környezet nyújtotta előnyökkel, *von Haus aus* csaknem anyanyelvi szinten tudott németül, és érdeklődése más idegen nyelvek iránt is korán felébredt. Végzős gimnazistaként a centenáriumi tanulmányi versenyen franciából második, angolból első helyezést ért el. A sors kegyeltjeként

magyar irodalomra Szabó Magda tanította. Kitűnő érettségi vizsgája után, 1948 őszétől a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem angol–francia szakán kezdte meg tanulmányait. Professzorai hamar felfigyeltek tehetségére, s ha a történelem nem szól közbe, minden bizonnyal ragyogó tudományos pályára várt volna rá szülővárosában. A Rákosi-rendszer azonban 1950-ben egy tollvonással megszüntette a „burzsoá” nyugati nyelvek oktatását a vidéki egyetemeken, s mivel polgá-

ri származása miatt is zaklatták, Csanak Dóra jobbnak látta Budapesten folytatni tanulmányait. Két nyugati idegen nyelv párosítása a fővárosban is tilos volt, ezért az Eötvös Loránd Tudományegyetem könyvtár–francia szakára felvételizett. Csanak Dóra tehát – Várkonyi Nándorhoz, Bibó Istvánhoz, Vekerdi Lászlóhoz hasonlóan – azok közé a nagy műveltségű értelmiségiek közé tartozott, akik nem készültek könyvtárosnak, hanem a kommunista rendszer elől húzódtak vissza a könyvtár csöndjébe. 1953-ban kitűnő eredménnyel államvizsgázott, de a „minisztérium valamilyen arctalan szerve” már 1952-ben az Akadémiai Könyvtárba helyezte. Előbb a folyóirat csoportban dolgozott, majd hamarosan a Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteményébe került mint kézirattáros. Negyvenhat éven át, 1997-es nyugdíjba vonulásáig dolgozott itt, 1975-től osztályvezetőként. A több mint négy évtized alatt számos kéziratot hagyatékként beszerezésében és feldolgozásában vett részt; csak néhányat említek közülük: Ady Endre, Ágoston Péter, Balázs Béla, Bibó István, Dutka Ákos, Forbáth Imre, Fülep Lajos, Hatvany Lajos, Szabó Lőrinc, Szilády Áron, Veres Péter hagyatéka. Az MTAK Kézirattárának Katalógusai című sorozatban – amelynek 1976-tól szerkesztője volt – négy kötete nyomtatásban is megjelent: *Balázs Béla kéziratok hagyatéka az Akadémiai Könyvtár Kézirattárában*, Budapest, 1966; *Vörösmarty Mihály-levelezés, Csokonai Vitéz Mihály-levelezés, Ady Endre-gyűjtemény*, Budapest, 1967; *Szabó Lőrinc kéziratok hagyatéka*, Budapest, 1973; *Fülep Lajos kéziratok hagyatéka*, Budapest, 1984.

A mindennapi kézirattárosi feldolgozó munka mellett kiterjedt tudományos kutatásokat végzett. Több tudományos és népszerűsítő cikket tett közzé az Akadémiai Könyvtár és gyűjteményei történetéről. Az *Akadémiai Könyvtár története a szabadságharcig* című tanulmánya 1959-ben akadémiai jutalmat kapott. E kutatásai vezették el az MTA Könyvtárát 1826-ban megalapító Teleki-család és tágabban a felvilágosodás irodalom- és művelődéstörténete tanulmányozásához. A könyvtáralapító Teleki József nagyapjáról, gróf Teleki Józsefről írott kandidátusi disszertációját – *Teleki József és a 18. századi művelődés* – 1978-ban védte meg. Csanak Dóra ezúttal sem másodkézből, hanem vérbeli filológushoz és kézirattároshoz illően korabeli levéltári és kézirattári források alapján dolgozott. Kiváló kutatói erényekről tanúskodó munkájának átdolgozott, bővített változata 1983-ban jelent meg az Akadémiai Kiadónál *Két korszak határán. Teleki József, a hagyó-*

mányörző és a felvilágosult gondolkodó címmel. A felvilágosodás időszakából nemcsak a Telekiekkel foglalkozott; rangos szakfolyóiratokban közleményei jelentek meg Orczy Lőrinc és Bessenyei György munkásságáról, a Ratio Educationisról, az Erdélyi Magyar Kéziratkiadó Társaság megalakulásáról. Több gyűjteményes kötet anyagának összeállításában is részt vett (*Magyar énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája*, Magyar Népzene Tára *Párosítók* című kötete).

Közel állt hozzá a 20. század első felének magyar irodalma. Ő rendezte sajtó alá és látta el jegyzetekkel Móricz Zsigmond leveleit (*Móricz Zsigmond levelei I–II*, Budapest, 1963). A szülővárosához, Debrecenhez kötődő Tóth Árpádról két közleményt is publikált. Értekezett Ady és Csinszka levelezéséről, s még sok egyéb témáról. A kortárs magyar irodalomnak közvetlen szemtanúja volt, sok, ma már iskolai tananyagnak számító író, költőt ismert személyesen: Illyés Gyulát, Weöres Sándort, Károlyi Amyt, Kormos Istvánt, Vas Istvánt, Fodor Andrást, Simon Istvánt, Beney Zsuzsát, Lator Lászlót és másokat.

Mindenkinél nagyobb hatással volt azonban rá Fülep Lajos. Bátran kijelenthetjük, hogy családtagjain kívül Fülep játszotta életében a legfontosabb szerepet. Társaságába Fodor András vezette be 1950-ben, s a minden szépre, jóra és igazra fogékony és nyitott „Öreg” azonnal felismerte emberi és szellemi értékeit. Csanak Dóra azon kevesek közé tartozott, akiket a kiméletlenségig szigorú, igényes és zárkózott Fülep közel engedett magához. Az Akadémiai Könyvtáron keresztül ő intézte Fülep külföldi könyvrendeléseit, ő hajtotta végre végrendeletét, s ő rendezte az MTAK Kézirattárába került hagyatékát is. (Ez a kötet, mint említettük, a Kézirattár katalógussorozatában jelent meg.) Csanak Dóra Fülep érdekében kifejtett szolgálata azonban az 1990-es évektől bontakozott ki igazán. Húsz évet áldozott Fülep hatalmas terjedelmű levelezésének kiadására, amelynek első kötete 1990-ben, a befejező, hetedik kötet pedig 2007-ben jelent meg. 3333 levelet gépelt le hagyományos írógépen, és ezekhez hozzávetőleg húszezer jegyzetet írt. Amit népes kutatócsoportok, intézetek szoktak elvégezni, azt ő egyedül végezte el. Teljes felelősséggel ki lehet ugyanis jelenteni, hogy Csanak Dóra a levelezés kritikai kiadását tette le az asztalra. Nemcsak a hagyatékban található leveleket adta közre, hanem a magánszemélyeknél és vidéki levéltárakban lappangó Fülep-leveleket is felkutatta. Jegyzeteinek nemcsak mennyisége, hanem – még inkább – minősége lenyűgöző. Számos közülük a legapróbb részletre

is kiterjedő, bravúros filológiai tanulmány. Ezzel a hét hatalmas kötettel F. Csanak Dóra nemcsak a Fülep-kutatás és a magyar filológia történetébe írta be a nevét örökre, hanem a fiatal Fülep egyik alapvető felismeréséről is tanúságot tett: a kultúra – áldozat.

Érdeklődése nem szűkölt le az irodalomra, a művészetek más ágaiban is jó érzékkal és biztos ízléssel tájékozódott. Minden fontosabb kiállítást, tárlatot megnézett, rendszeresen járt komolyzenei koncertekre, sokat hallgatott zenét. Kiváló nyelvtudását fordítóként kamatoztatta. Kisebb munkáin kívül az ő magyarításában olvashatjuk Jane Austen *Emmáját*, Sztravinszkij *Életem* című önéletírását, Serge Lifar Gyagilevről írott monográfiáját. Szerette a szép környezetet, nagy gondal válogatta meg az őt körülvevő bútorokat, festményeket, tárgyakat. Mesteréhez, Fülephez hasonlóan csak akkor írt, ha muszáj volt, ellenben élvezettel és színesen mesélt. Élményszámba mentek kéziratári, kávézás közbeni beszámolói külföldi tanulmányútjairól, utazásairól.

Kollégáira, környezetére nemcsak szakmai felkészültségével, műveltségével, hanem finom viselkedésével, előkelő modorával is hatott. Soha nem emelte fel a hangját, a legkiélezettebb helyzetben is megőrizte méltóságát, higgadtságát. A *Magyar Tudományban* 2001-ben megjelent, Emlékeimből című rövid cikkében említi, hogy az 1956. október 25-i vérengzés több sebesültjét a Könyvtár előterébe hozták be, ahol az Akadémia akkori orvos elnöke kötözte a sebeket, a könyvtárosok pedig segítettek neki. Elegáns szerénységére jellemzően hallgatott arról, hogy az asszisztens ő maga volt. Fegyelmezetten viselte a fájdalmat is. Férfjének, Fülöp Gézának, az ELTE könyvtár tanszéke hajdani vezetőjének váratlan, idő előtti halálakor ugyanolyan bámulatosan tartotta magát, mint a gyógyíthatatlan kór szorításában. Nemcsak a kiváló könyvtárost, hanem a nagyszerű embert is gyászoljuk. Emlékét megőrizzük.

Babus Antal
babus@mtak.hu

Varga Livia

(1949–2011)



36. Varga Livia

Varga Livia 2010 márciusának közepén, egy általa kezdeményezett tanulmánykötet szerkesztési munkálatainak befejeztével, a tervezett hévízi pihenés helyett váratlanul visszautazott Torontóba. A szervezetében felfedezett gyilkos kór már egy évet sem adott neki: 2011. február 15-én életpályája megdőbbsen korán lezárult.

Iskolai tanulmányait Budapesten végezte. 1975-ben művészettörténet–francia nyelv és irodalom szakokon diplomázott az Eötvös Loránd Tudományegyetemen; művészettörténeti érdeklődését és szemléletmódját meghatározó tanárainak Marosi Ernőt és Zádor Annát tartotta. *A szászsebesi evangélikus templom középkori építéstörténete* című szakdolgozatát továbbfejlesztve 1977-ben doktorált, disszertációját 1979-ben németül az *Acta Historiae Artium*-ban, 1984-ben magyarul a *Művészettörténeti Füzetek* könyvsorozatában tette közzé.

1975–1978 között a Művészeti Alap ösztöndíjasaként az ELTE Művészettörténet Tanszékén dolgozott. 1978-tól a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjánál előbb tudományos ügyintéző, majd ösztöndíjas gyakornok, 1981-től 1985-ig az I. Régi Művészeti Osztály tudományos munkatársa. Mindezzel párhuzamosan 1975-től a Bábszínházban művészettörténetet tanított.

A Művészettörténeti Kutató Csoportnál feladatai igen szerteágazók voltak. Részt vett *A magyarországi művészet története* kézikönyvsorozat 6. kötete bibliográfiájának összeállításában, számos szócikket írt Thieme–Becker-féle művészlexikon újabb kiadásához, egyik szerkesztője volt a Székesfehérvárott 1982-ben rendezett *Művészet I. Lajos király korában 1342–1387* című kiállítás katalógusának, fejezeteket írt a kézikönyvsorozat 2., 1300–1470 közötti korszakot feldolgozó kötetébe, tagja volt a Fejér megye műemléki kistopográfiájának munkálatait megkezdő munkacsoportnak, részt

vett Balogh Jolán *Kolozsvári kőfaragóműhelyek* című műve reprint kiadásának előkészítésében.

1985 nyarán Michael Gervers történész feleségeként Torontóba költözött, ahol 1987–2004 között a Torontói Egyetemen (University of Toronto) művészettörténetet oktatott. Közben Botar Olivérrel együtt gondolkodtak a kanadai gyűjteményekben rejtőzködő magyar műtárgyakból rendezendő kiállításokról, de a tervekből csak egy modern művészettel foglalkozó rész valósult meg (1989-ben: *Tibor Pólya and the Group of Seven: Hungarian art in Toronto collections, 1900–1949*), az őt valójában érdeklő régi művészeti kiállítás nem. Budapesti látogatásai során, 1995 és 1999 között a CEU Középkor-tudományi Tanszékén (Medieval Studies) a síremlék-művészetről, illetve a gótikus művészetről és építészetéről tartott kurzusokat. 2005-től huzamosan tartózkodott Budapesten. 2005–2006-ban a *Sigismundus rex et imperator – Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437* című kiállítás programirodájának munkatársaként részt vett a szervezés és a (francia nyelvű) katalógus kiadásának munkálataiban, majd 2007–2009 között a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen bekapcsolódott a művészettörténet oktatásába – Nyugat- és Dél-Európa gótikus építészetéről, illetve az itáliai korai reneszánsz művészetről tartott előadásokat, valamint a reneszánsz művészet tárgyköréből emlékmeghatározási gyakorlatokat.

Varga Livia pályája kezdetén a szászsebesi templom feldolgozásával – Csemegi József, Entz Géza, Marosi Ernő követőjeként – a magyarországi művészettörténet-írás csekély számú középkori épületmonográfiáinak sorát bővítette, sokszor hivatkozott eredményeit azóta sem haladta meg a kutatás. Az 1970-es években Erdélyben többször is hosszú hetekig tartó te-repmunkát végezni, a hatalom figyelmét elkerülendő bezárva tartott templom hidegében spártai körülmények között órák hosszat vizsgálgadni, fényképezni, rajzolni, leírni az építészeti részleteket, dokumentálni a megfigyeléseket és az észrevételeket – és mindennek az előfeltételeként megnyerni a helyiek, a szász közösség bizalmát – embert próbáló feladat volt.

Szászsebesi munkáját befejezve új kutatási területet keresett. Érdeklődése a síremlékművészet felé fordult, és mivel ez egybeesett az enyémmel, a közös munka mellett döntöttünk. Tóth Sándor kettőnknek adta át a középkori Magyarország síremlékeinek katalógizálását megkezdő Radocsay Dénes tor-

zóban maradt korpusz-gyűjtését – Entz Géza hozzájárulásával, akitől ő maga is kapta –, és a tervet felkaroló Mojzer Miklós kezdeményezésére és Marosi Ernő személyi javaslata alapján kértük fel a kis munkacsoportban való részvételre Engel Pál történészt. A gyümölcsözőnek bizonyult együttműködés – a múzeumi raktárakban, templomok tucatjaiban végzett terepmunkát, a környező országokban tett rövidebb-hosszabb tanulmányutakat követően – gyors eredményekhez vezetett: több alig vagy egyáltalán nem ismert, esetleg meghatározatlan vagy korábban rosszul meghatározott emlék bemutatásával, az Anjou- és Zsigmond-kori arisztokrácia síremlékeinek feldolgozásával egy fél évtized alatt öt háromszerzős közös tanulmányunk született. Ezen túlmenően Varga Líviával közösen írtuk a már csak Kanadába költözését követően megjelent gótikus kézikönyv kronologikus rendjébe illesztett síremlékfejezeteket is, amelyeket a teljes középkor időtartamára kibővítve, levelek tucatjai útján „pingpongozva” (az e-mail még nem létezett) formáltunk a külföldi olvasóknak szánt, angolul megjelentetett tanulmánnyá.

Varga Lívia síremlékek iránti érdeklődésének már Kanadában született eredményeit jelentették a II. Roger szicíliai király porfirszarkofágjairól szóló tanulmányok. Ugyanakkor az 1990-es évek során – összefüggésben egy Rómában részben kutatással is eltöltött, hosszabb időszakkal – figyelme a 15. századi reneszánsz művészet, a művészeti reprezentáció, az udvari mecénatúra kérdései felé fordult. A közvetlenül Mátyás királyhoz kapcsolódó alkotások vizsgálatát követően utolsó tanulmánya I. Ferdinánd nápolyi királynak a politikai legitimáció szolgálatába állított művészeti programját elemezte. A búcsúzás fájdalmas szakmai vonatkozása, hogy a beszélgetések során említett további ötleteit, felismeréseit – erősen vonzotta a nápolyi emléktanyag – már nem volt módja közzétenni.

Írásait, tanulmányait igen alapos emlékismeretre alapozva, a forrásadatok pontos feltárásával, stíluskritikai módszerességgel, a történeti folyamatok iránti érdeklődéssel dolgozta ki. Meltánytalanul korai távozása a magyar művészettörténet-írás komoly vesztesége.

Lővei Pál

VARGA LÍVIA ÍRÁSAINAK BIBLIOGRÁFIÁJA

Szerző:

- Die Epiphanie-Zyklus in Mühlbach, *Acta Historiae Artium*, XXIV(1978), 113–121.
- Sebeş (Szászsebes, Mühlbach), Stadtpfarrkirche Unserer Lieben Frau, Skulpturenschmuck des Hallenchors, in *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, hrsg. Anton LEGNER (Ausstellungskatalog), Köln, 1978, 2, 472.
- Die mittelalterliche Baugeschichte der evangelischen Kirche in Mühlbach, *Acta Historiae Artium*, XXV(1979), 187–235.
- Gombosi György munkássága: bibliográfia, *Ars Hungarica*, VII(1979), 326–328.
- Gótikus sírkövek Máriavölgyről és Segesdről, *Művészettörténeti Értesítő*, XXX(1981), 140–144 (társszerzők: ENGEL Pál és LÖVEI Pál).
- A tornagörgői, egy bazini és egy ismeretlen helyről származó sírkőről, *Művészettörténeti Értesítő*, XXX(1981), 255–259 (társszerzők: ENGEL Pál és LÖVEI Pál).
- Szobrászat, in *Művészet I. Lajos király korában 1342–1382*, szerk.: MAROSI Ernő–TÓTH Melinda–VARGA Livia (kiállítási katalógus), Székesfehérvár, 1982, 264–270.
- Ónodi Czudar László pannonhalmi apát síremléke; Madonna Sztatvinból, in *Művészet I. Lajos király korában 1342–1382*, szerk.: MAROSI Ernő–TÓTH Melinda–VARGA Livia (kiállítási katalógus), Székesfehérvár, 1982, 271, 276–277 (138, 146. kat. sz.).
- Neudeutung der Bistritzer Grabplatte, in *Beiträge zur siebenbürgischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege*, hrsg. Christoph MACHAT, München, 1983, 70–77.
- Zsigmond-kori bárói síremlékeinkről, *Ars Hungarica*, XI(1983), 21–48 (társszerzők: ENGEL Pál és LÖVEI Pál).
- Grabplatten von ungarischen Magnaten aus dem Zeitalter der Anjou-Könige und Sigismunds von Luxemburg, *Acta Historiae Artium*, XXX(1984), 33–63 (társszerzők: ENGEL Pál és LÖVEI Pál).
- A szászsebesi evangélikus templom középkori építéstörténete, Budapest, Akadémiai, 1984, 106 o. + ill. (Művészettörténeti Füzetek, 16).
- Főnemesi sírkövek a Zsigmond-kori Magyarországon, in *Művelődéstörténeti tanulmányok a magyar középkorból*, szerk.: FÜGEDI Erik, Budapest, Gondolat, 1986, 203–233 (társszerzők: ENGEL Pál és LÖVEI Pál).
- Stiborici I. Stibor erdélyi vajda (†1414) síremléke; Stiborici (Bolondóci) II. Stibor (†1434) síremléke; A Stibor család egy nőtagjának síremléke; Perényi Imre titkos kancellár (†1418) sírköve; Perényi István asztalnokmester (†1437) sírköve; Perényi János tárnokmester (†1458) sírköve; Berzevici Henrikfi Péter tárnokmester (†1433) sírköve; Szécsi Miklósné Garai Ilona (†1441) sírköve, in *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437*, szerk.: BEKE László–MAROSI Ernő–WEHL Tünde (kiállítási katalógus), Budapest, 1987, II, 291–294, 296–298, 300 (Sz. 47–49, 51–54, 58. kat. sz.) (társszerző: LÖVEI Pál).
- „Síremlékművészet” fejezetek, in *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*, szerk.: MAROSI Ernő, Budapest, Akadémiai, 1987, I, 334–341, 459–466, 587–593, 694–701 (társszerző: LÖVEI Pál).
- Funerary Art in Medieval Hungary, *Acta Historiae Artium*, XXXV(1990–92), 115–167 (társszerző: LÖVEI Pál).
- A new aspect of the porphyry tombs of Roger II, first king of Sicily, in *Cefalù, in Proceedings of the Battle Conference 1992*, ed.: Marjorie CHIBNAL = *Anglo-Norman Studies*, XV, Woodbridge, 1993, 307–315.
- II. Roger szicíliai király porfir szarkofágjainak jelentéséről, *Ars Hungarica*, XXII (1994), 1. sz., 7–14.

- The Reconsideration of the Portrait Reliefs of King Matthias Corvinus (1458–1490), and Queen Beatrix of Aragon (1476–1508) / Mátyás király és Aragóniai Beatrix budapesti domborműveiről, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts – a Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 90–91(1999), 53–72, 175–188.
- The Visegrád Villa of King Matthias Corvinus (1458–1490) and Its Hercules Fountain, *Acta Historiae Artium*, XLII(2001), 297–313.
- Szapolyai Imre (†1487) síremléke, in *Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490*, szerk.: FARBAKY Péter–SPEKNER Enikő–SZENDE Katalin–VÉGH András (kiállítási katalógus), Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2008, 276–277 (6.4 kat. sz.).
- Imre Szapolyai's tomb (d. 1487), in *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court 1458–1490*, ed.: Péter FARBAKY–Enikő SPEKNER–Katalin SZENDE–András VÉGH (exhibition catalogue), Budapest, Budapest History Museum, 2008, 276–277 (6.4 cat. nr.).
- Messages of Legitimacy of King Ferdinand I of Naples (1458–1494), in *Bonum ut Pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi in His Seventieth Birthday*, ed.: Livia VARGA et al., Budapest, 2010, 367–379.
- 45 szócikk, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, 1, Leipzig, 1983; 2, Leipzig, 1986; 3, Leipzig, 1990; *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, 4; 5, 1992.

Szerkesztő:

- Művészet I. Lajos király korában 1342–1382*, szerk.: MAROSI Ernő–TÓTH Melinda–VARGA Livia (kiállítási katalógus), Székesfehérvár, 1982, 399 o. + 80 tábla.
- Sigismundus Rex et Imperator. Art et culture au temps de Sigismond de Luxembourg, 1387–1437*, dir. Imre TAKÁCS, avec la collaboration de Zsombor JÉKELY, Szilárd PAPP et Györgyi POSZLER. Coordination et réédition des manuscrits: Livia VARGA (catalogue l'exposition), Budapest–Luxembourg, 2006, p. 733
- Bonum ut Pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi in His Seventieth Birthday*, ed.: Livia VARGA et al., Budapest, 2010, p. 566.

Képek jegyzéke

1. Fülep Lajos 1943-ban Gyomán, másolat a Kner Mihály által készített eredetiről (kerettel 18×24,2 cm, a fotó 16,9×23,2 cm), MTAKK Ms 4598/17.
2. Fülep Lajos 1917-ben, eredeti felvétel, készítette Wallfisch Lilly (kerettel 14,4×13,5 cm, a fotó 13,3×11,4 cm), MTAKK Ms 4598/11.
3. Fülep Lajos fényképe aláírással, hátlapján a *Hazánk* című lap szerkesztőségének igazolványa 1905-ből, Budapest, 1905. április 21., eredeti felvétel kartonon (a karton 6,7×10,8 cm, a fotó 5,8×8,4 cm), MTAKK Ms 4598/29.
4. A színész Pethes Imre képe civilben Fülep Lajos hagyatékából, dedikációval a hátoldalon (kerettel 11,6×16,4 cm, a fotó 10,2×14,7 cm), MTAKK Ms, 4599/69.
5. Hevesi Sándor arcképe Fülep Lajos hagyatékából, eredeti felvétel (kerettel 8,8×14,9 cm, a fotó 9,2×12,8 cm), MTAKK Ms 4599/65.
6. Csontváry-festmények reprodukciói Fülep Lajos könyvtárában a Széher úton, 1970. október, a felvételt Babiczky Béla készítette (kerettel 12×9,1 cm, a fotó 11,5×9,6 cm), MTAKK Ms 4598/421.
7. Fülep Lajos, a zengővárkonyi lelkész, 1930-as évek (13,1×17,9 cm, 12,5×17,2 cm), MTAKK Ms 4598/110.
8. Fülep Lajos ifjúkori képe Firenzéből 1907-ben, eredeti felvétel (17,5×23,5 cm), MTAKK Ms 4598/1.
9. Illusztráció Fülep *Mai vallásos művészet* című cikkéhez (*Élet*, V[1913], 39. sz., 1247), MTAKK, Ms 4558/3.
10. Illusztráció Fülep *Mai vallásos művészet* című cikkéhez (*Élet*, V[1913], 40. sz., 1279), MTAKK, Ms 4558/4.
11. Illusztráció Fülep *Mai vallásos művészet* című cikkéhez (*Élet*, V[1913], 41. sz., 1311), MTAKK, Ms 4558/5.
12. Fülep Lajos íróasztalánál Firenzében 1913-ban, eredeti felvétel (23,9×18 cm), MTAKK Ms 4598/69.
13. Fülep Lajos Strianóban 1908-ban, eredeti felvétel (12,3×17,4 cm), MTAKK Ms 4598/61.
14. Maurice Denis: P. Desiderius Lenz (jobbra), Jan/Willibrord Verkade (középen) és P. Adalbert Gresnicht (balra), in Josef KREITMAIER S.J.: *Beuroner Kunst*, Freiburg im Breisgau, Herder Et Co., 1923, Tafel 2.
15. Illusztráció Fülep *Mai vallásos művészet* című cikkéhez (*Élet*, V[1913], 42. sz., 1348), MTAKK, Ms 4558/6.
16. Illusztráció Fülep *Mai vallásos művészet* című cikkéhez (*Élet*, V[1913], 42. sz., 1349), MTAKK, Ms 4558/6.
17. Az Eötvös József Collegium épülete 1911-ben, Eötvös József Collegium, Mednyánszky Dénes Könyvtár és Levéltár (13×8,5 cm).
18. Fülep Lajos és Fodor András a zengővárkonyi Gesztenyésben, 1964, eredeti felvétel (kerettel 6,1×9 cm, a fotó 5,6×8,4 cm), MTAKK Ms 4598/344.
19. A Széher úti villa, 1970. október, a felvételt Babiczky Béla készítette (kerettel 11,7×8,8, a fotó 11×8,5 cm), MTAKK Ms 4598/383.
20. Fülep Lajos a Bartók-kutató Colin Masonnel Várkonyban, 1962, eredeti felvétel, Zengővárkony, 1962. július 26. (kerettel 12,9×9,1 cm, a fotó 12,1×18,3 cm), MTAKK Ms 4598/373.
21. Egy későbbi kirándulás Zsámbékra. Fülep Lajos Fodor Andrással, Fodor Andrásnéval és F. Csanak Dórával, Zsámbék, 1958. május 23., eredeti felvétel (6,5×9,5), MTAKK Ms 4598/248.
22. A Széher úti villába Fülep néprajzi gyűjteményének csak töredékét vitte magával. Hall-étkező, 1970. október, eredeti felvétel, készítette Babiczky Béla (kerettel 12×9,1 cm, a fotó 11,4×8,5 cm), MTAKK Ms 4598/403.
23. Széher úti villa. Háló-fogadó, 1970. október, eredeti felvétel, készítette Babiczky Béla (kerettel 11,7×8,9 cm, a fotó 11×8,5 cm), MTAKK Ms 4598/397.
24. Fülep Lajos utolsó arcképe, 1970, eredeti felvétel (10,5×13,1 cm), MTAKK Ms 4598/381.
25. Fülep Lajos arcképe 1918-ból, eredeti felvétel, készítette Törei Tóth Irén (16,1×22,5 cm), MTAKK Ms 4598/14.
26. Fülep Lajos franciaországi rajzaiból, 1908, vászonfedelű notesz (12,8×20,8 cm), MTAKK Ms 4599/1, 4.f.
27. Fülep Lajos rajzai 1904-ből, vászonfedelű notesz, 1904 (9,1×15,6 cm), MTAKK Ms 4599/3, 2.f.r.v.
28. A zengővárkonyi református templom, eredeti felvétel (kerettel 6,2×8,7 cm, a fotó 5,3×7,9 cm), MTAKK Ms 4598/147.
29. Füst Milán fényképe Fülep Lajosnak szóló dedikációval, Budapest, 1941. október 17., eredeti felvétel (16,7×23,6 cm), MTAKK Ms 4599/46.
30. „Baranya. Zengővárkonyi magyar leány” feliratú képes levelezőlap Fülep Lajos hagyatékából, a képen Beczó Éva (kerettel 8,7×14 cm, a fotó 8,1×13,1 cm), MTAKK Ms 4598/182.
31. Fülep Lajos: A magyar nyelv romlásáról. Kézirat 1950-ből, MTAKK Ms 4564/4.
32. Fülep Lajos Assisi Szent Ferencről tervezett könyvének előszava. Firenze, 1909, kézirat, MTAKK Ms 4562/2.
33. Fülep Lajos az 1930-as években Pécsen, eredeti felvétel, Erzsébet Fotó, képes levelezőlap (kerettel 8,1×13,5 cm, a fotó 7,9×12,9 cm), MTAKK Ms 4598/183.
34. Fülep Lajos művészetfilozófiai művének szövegtöredéke. Részlet a Többféle lehetőség és szükségszerűség című kéziratból (kerettel 21×34 cm), kézirat, MTAKK Ms 4567/1. 1.f.r.v.
35. Fülep Lajos F. Csanak Dórával Zengővárkonyban. 1955, eredeti felvétel (kerettel 8,3×11,5 cm, a fotó 8,1×11,2 cm), MTAKK Ms 4598/200.
36. Varga Livia, a felvételt készítette Jékely Zsombor.

Január 15-én BICSKEI ÉVA *Nőfestők a 19. században* címmel előadást tartott a *Mindent a nőkről. Nők a művelődéstörténetben* című, Elekes Irén Borbála által szervezett sorozat keretében a Civil Rádió FM 98-ban.

Január 15-én TATAI ERZSÉBET *A művészetkritikáról* címmel előadást tartott a debreceni MODEM *Miért nincs magyar műkritika?* című konferenciáján.

Január 16-án HORNYIK SÁNDOR *A kritika mint festészet* címmel előadást tartott a debreceni MODEM *Miért nincs magyar műkritika?* című konferenciáján.

Január 29-én BICSKEI ÉVA *A képzőművésznők oktatásának intézményesülése a 19. században* címmel előadást tartott a *Mindent a nőkről. Nők a művelődéstörténetben* című, Elekes Irén Borbála által szervezett sorozat keretében a Civil Rádió FM 98-ban.

Február 10–12-én ANDRÁS EDIT *The Future Is Behind Us* címmel előadást tartott a chicagói CAA (College Art Association) 98. éves konferenciáján. Panel: *Transformation Reconsidered: "Utopias", Realities, and National Traditions in Post-1989 Central Europe* (elnök: Andrzej Szczerski, Jagelló Egyetem, Krakkó).

Február 12-én BEKE LÁSZLÓ megnyitotta Körösényi Tamás kiállítását az MTA Művészeti Gyűjteményben.

Február 15-én PATAKI GÁBOR megnyitotta a MissionArt Galériában Lossonczy Tamás grafikáiból rendezett időszaki kiállítást.

Március 2-án GALAVICS GÉZA bemutatta a *Szent Márton kultusza Magyarországon* című kiállítási katalógust és tanulmánykötetet (szerk.: ZSÁMBÉKY Monika, Szombathelyi Képtár, 2009) a budapesti Szántó Piroska–Vas István Emlékházban.

Március 3-án WEHLI TÜNDE *Ernuszt Zsigmond, a mecénás* címmel előadást tartott Pécs kulturális öröksége – szellemi örökség. Mandulavirágzási tudományos napok rendezvénysorozatán a Pécsi Tudományegyetemen.

Március 4-én BEKE LÁSZLÓ megnyitotta Maurer Dóra *Presahy* című kiállítását a pozsonyi Galéria Z-ben.

Március 10-én BEKE LÁSZLÓ Az 1960-as, 1970-es évek magyar avantgárd művészete címmel előadást tartott Zágrábban, a Dzsámi nevű kiállítóhelyen.

Március 11-én AKNAI KATALIN tárlatvezetést tartott a Pintér Sonja Galéria időszakos Lossonczy Tamás-kiállításán.

Március 11-én AKNAI KATALIN tárlatvezetést tartott MissionArt Galéria Lossonczy Tamás grafikáiból rendezett időszakos kiállításán.

Március 12-én AKNAI KATALIN tárlatvezetést tartott a Ludwig Múzeum időszakos Glenn Brown-kiállításán.

Március 14–17. között BEKE LÁSZLÓ workshopot tartott a kelet-európai Fluxusról a New York-i Museum of Modern Art Fluxus-munkacsoportjának.

Március 18–19-én ANDRÁS EDIT Public Monuments in Changing Societies címmel előadást tartott a Where the West Ends elnevezésű, a Former West kutatói szeminárium-sorozat keretében rendezett konferencián a varsói Modern Művészeti Múzeumban (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie).

Március 19-én MAROSI ERNŐ részt vett a Kortárs Építészeti Központnak a székesfehérvári romkert új építészeti kialakításáról szóló, Tálaló című kerekasztal-beszélgetésén a Szűz Mária-prépostság romjainak kiépítési terveiről.

Március 23-án AKNAI KATALIN Melankólia a képzőművészetben címmel előadást tartott a Pécsi Tudományegyetem Esztétika Tanszékén.

Március 30-án MAROSI ERNŐ Konok Tamás képzőművészt köszöntötte a Széchenyi Irodalmi és Képzőművészeti Akadémián.

Április 9-én az MTA MKI munkatársai felköszöntötték MAROSI ERNŐT hetvenedik születésnapja alkalmából. Köszöntőt mondott DÁVID FERENC.

Április 10-én JUNGHAUS TÍMEA Absurd and Outrageous – Virtual Invitation to the Virtual House of Roma Culture címmel előadást tartott a Sites of Visibility, on the Self/Representation of Contemporary Roma Visual Arts című nemzetközi konferencián (rendezte a Trafó) a budapesti Kortárs Művészetek Háza Roma Parlamentjén.

Április 16-án a Magyar Tudományos Akadémián hetvenedik születésnapja alkalmából felköszöntötték MAROSI ERNŐT és átadták a tiszteletére megjelent tanulmánykötetet (*Bonum ut pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday*, ed.: LÍVIA VARGA, LÁSZLÓ BEKE, Anna JÁVOR, Pál LÖVEI, IMRE TAKÁCS, Budapest, Argumentum, 2010). Köszöntőt mondott Pálinkás József, Szabó Miklós, BEKE LÁSZLÓ, TAKÁCS IMRE és Papp Szilárd.

Április 19-én HAVASI KRISZTINA Möller István és Árpád-kori kőemlékeink. Adalékok Pilisszentkereszt, Esztergom és Eger kutatástörténetéhez címmel előadást tartott a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, valamint a Budapesti Műszaki Egyetem Építészettörténeti és Műemléki Tanszéke által Möller István (1860–1934) tiszteletére rendezett emlékülésen.

Április 20-án Művészettörténet – tegnap, ma holnap címmel MAROSI ERNŐ, BEKE LÁSZLÓ és Rényi András beszélgetése a művészettörténet kérdéseiről a Petőfi Irodalmi Múzeumban.

Április 20–22-én Disputatio de quodlibet címmel „maratoni” konferencia zajlott a hetvenéves MAROSI ERNŐ tiszteletére az ELTE BTK Művészettörténeti Intézete rendezésében. Helyszín: az ELTE BTK Kari Tanácssterme. Marosi tanár úr minden előadást azonnal értékelt. Intézetünk munkatársai közül részt vett BEKE LÁSZLÓ és GULYÁS BORBÁLA.

Április 22-én PERENYEI MONIKA A fotográfia mint képzőművészeti médium történeti áttekintése a fotókonceptualizmustól a fotografikus táblakép kialakulásáig címmel előadást tartott a székesfehérvári Városi Képtár – Deák Gyűjteményben.

Április 23-án MAROSI ERNŐ „Wahlverwandtschaften” – Nemzeti művészet-konceptiók és középkori művészet címmel előadást tartott Balatonfüreden a Teleki László Alapítvány által rendezett Pusztuló építészeti emlékek a Kárpát-medencében elnevezésű nemzetközi konferencián.

Április 23-án TAKÁCS IMRE Maréknyi homok vagy értelmes kontextus: A régészeti lelet mint művészeti emlék és a műemlékvédelem címmel előadást tartott Balatonfüreden a Teleki László Alapítvány által rendezett Pusztuló építészeti emlékek a Kárpát-medencében elnevezésű nemzetközi konferencián.

Május 3-án Gergely András történész az MTA Művészeti Gyűjteményében megnyitotta a *Széchenyi emlékezete. Emlékkiállítás gróf Széchenyi István, az Akadémia alapítója halálának 150. évfordulója alkalmából* című, BICSKEI ÉVA és Mázi Béla (MTAK Kézirattár) által rendezett időszaki tárlatot.

Május 6-án MAROSI ERNŐ A „replikáció” fogalma és jelentősége a középkori művészetben címmel előadást tartott a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténet Tanszéke által rendezett, Idézet – parafrázis – kisajátítás elnevezésű konferencián.

Május 7-én BEKE LÁSZLÓ bevezető előadást tartott az MTA Társadalomkutató Központ Jakobinus-termében a Fülep Lajos születésének 125. évfordulójára rendezett A Ma mindig csak nagy készülődés Holnapra című tudományos konferencián. A konferencia szervezői az MTA MKI és a Nyugat-magyarországi Egyetem Apáczai Csere János Kar. Intézetünk munkatársai közül előadást tartott továbbá MAROSI ERNŐ. Az előadások szerkesztett szövegeit lásd folyóiratunk jelen számában.

Május 14–15-én ANDRÁS EDIT „core-member”-ként részt vett a The Research and Academic Program at the Clark Art Institute, Williamstown, Massachusettes, USA és az Art Academy, Institute of Art History által szervezett, Thinking Art History in East-Central Europe című nemzetközi szemináriumon, amely a Clark's Central-East European Initiative keretében valósult meg Tallinnban.

Május 18-án GALAVICS GÉZA bemutatta V. ECSEDY Judit–SIMON Melinda *Kiadói és nyomdászjelvények Magyarországon, 1488–1800* (Budapest, Balassi-OSZK, 2009) és V. ECSEDY Judit *A régi magyarországi nyomdák betűi és díszei. Nyugat- és észak-magyarországi nyomdák, I: XVII. század, II: 1473–1600* (Budapest, Balassi-OSZK, 2010) című kötetét az Országos Széchényi Könyvtárban.

Május 19-én MAROSI ERNŐ előadást tartott a Gólyavári Esték VI. sorozat keretében az ELTE BTK Gólyavárában A váradi Szent László-fejereklyetartó, avagy: van-e végleges megoldás a művészettörténetben? címmel.

Május 22-én TATAI ERZSÉBET megnyitotta a *Víszonyok* című kiállítást a székesfehérvári Városi Képtár – Deák Gyűjteményben.

Május 25-én MAROSI ERNŐ előadást tartott az oldenburgi egyetemen (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg) Ringvorlesung: Sigismund von Luxemburg. Von der ungarischen Anjou-Nachfolge bis zur Repräsentation und Publizistik im Reich címmel.

Június 11-én FALUDY JUDIT megnyitotta a *Számító képek X. Áldozat és bűnbocsánat* című kiállítást a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének Székházában.

Június 13-án BARKI GERGELY Póz volt-e a fauve? Két magyar vad Párizsban: Czóbel és Berény címmel előadást tartott a Magyar Nemzeti Galéria által rendezett *Magyar Vadak* előadássorozatban a Magyar Nemzeti Galériában.

Június 14–15-én JUNGHAUS TÍMEA részt vett a ljubljanoi Performative Gestures – Political Moves, Live Art East című nemzetközi kortárs művészeti szimpóziumon. Az esemény fő szervezője a ljubljanoi The City of Women nemzetközi művészeti és teoretikai alapítvány volt.

Június 15-én az MTA Szociológiai Kutatóintézet által szervezett hangarchívum-megbeszélésen hozzászólt JUNGHAUS TÍMEA és BEKE LÁSZLÓ.

Június 18-án AKNAI KATALIN Konceptuális – neokonceptuális művészet címmel előadást tartott az MMIKL Képzőművészeti Szabadegyetemen.

Június 19-én PATAKI GÁBOR megnyitotta az Első Magyar Látványtár fennállásának 20. évfordulója alkalmából Gross-Bettelheim Jolán, Altorjai Sándor és Swierkiewicz Róbert műveiből rendezett, *3 pillér* című időszaki kiállítást a FUGÁban.

Június 24-én WEHLI TÜNDE A váci püspökség alapítása a Képes krónika egyházalapítás-ábrázolásainak tükrében címmel előadást tartott a Szent László és kora II. (Szent László és kultusza) elnevezésű tudományos konferencián a Pécsi Tudományegyetem Illyés Gyula Főiskolai Karán Szekszárdon.

Június 25-én BEKE LÁSZLÓ Kortárs magyar művészet címmel előadást tartott a regensburgi Magyar Intézetben (Ungarische Katholische Mission).

Július 5-én MAROSI ERNŐ Azonosság és hitelesség címmel előadást tartott az egri Műemlékvédelmi Nyári Egyetemen.

Augusztus 4-én PATAKI GÁBOR a Budai Művészházban megnyitotta a *85 éves Papp Oszkár* című kiállítást.

Augusztus 24-én GELLÉR KATALIN megnyitotta a Hungarian Multicultural Center nyári kiállítását a Jókai Klubban.

Augusztus 26-án MAROSI ERNŐ köszöntőt mondott a miskolci MAB-emlékülésen.

Augusztus 30-án BEKE LÁSZLÓ megnyitotta a 36. Gyergyószárhegyi Művésztelep *Korkép* című kiállítását a gyergyószárhegyi Lázár Kastélyban.

Szeptember 2-án BEKE LÁSZLÓ bevezetőt mondott a S.I.P.E. (Nemzetközi Kifejezéspszichopatológiai és Művészetterápiás Társaság) VI. Magyarországi Kollokviumán az IBIS Hotelben. A háromnapos ülés témája: „Hogyan”: hogyan értjük és értelmezzük a képeket, hogyan végezzünk művészetterápiát, a vizuális terület módszertana.

Szeptember 9-én BEKE LÁSZLÓ megnyitotta a Benedek József szobraiból rendezett kiállítást a B. L. Teremben.

Szeptember 9-én az MTA MKI munkatársai felköszöntötték DÁVID FERENCET hetvenedik születésnapja alkalmából. Köszöntőt mondott MAROSI ERNŐ.

Szeptember 20-án PATAKI GÁBOR a Petőfi Irodalmi Múzeumban megnyitotta a Szakrális Művészetek Hete rendezvénysorozat keretében Kelecsényi Csilla időszaki kiállítását.

Szeptember 21-én TATAI ERZSÉBET Kortárs művészet a felsőoktatásban címmel nyitó előadást tartott A kortárs művészet múzeumpedagógiai megközelítése című konferencia délutáni szekciójában a Paksi Képtárban.

Szeptember 27-én BARKI GERGELY *Stílus vagy attitűd? Avagy magyar Vadak = magyar fauve-ok?* címmel előadást tartott az ELTE BTK Művészettörténeti Intézet és a Magyar Nemzeti Galéria Egy új terminus technicus problematikája, avagy kutatások a magyar Vadak témakörében című tudományos konferenciáján a Magyar Nemzeti Galériában.

Október 5-én MAROSI ERNŐ bemutatta az MTA Régészeti Intézete által kiadott, *A középkor és kora újkor régészete Magyarországon I-II* (szerk.: BENKŐ Elek–KOVÁCS Gyöngyi, Budapest, 2010) című tanulmánykötetet.

Október 6-án HORNYIK SÁNDOR *Grafikus színvakság – a vizuális kultúra tudományának színeke* címmel előadást tartott A színek tudományos spektruma elnevezésű ülészen a budapesti Goethe Intézetben.

Október 7-én BEKE LÁSZLÓ megnyitotta a *Húszéves a Budapest Art Expo Alapítvány* című kiállítást a Vízivárosi Galériában.

Október 9-én PATAKI GÁBOR beszélgetést folytatott Kelecsényi Csilla képzőművésszel annak időszaki kiállításához kapcsolódva a Petőfi Irodalmi Múzeumban.

Október 10-én FALUDY JUDIT előadást tartott *Nőábrázolások a 19. század végi belga művészetben. Szimbolizmus és expresszionizmus: Félicien Rops és James Ensor nőfel-fogása* címmel a budapesti Europa Donna konferencián.

Október 11-én TAKÁCS IMRE *A gyulafehérvári második székesegyház első szentélye* címmel előadást tartott a Teleki László Alapítvány által rendezett, *A gyulafehérvári Szent Mihály-székesegyház és érseki palota régészeti és építészettörténeti kutatása és helyreállítása* elnevezésű konferencián az Országos Széchényi Könyvtárban.

Október 13-án BEKE LÁSZLÓ *Képmutatás; ki volt Kolta Magda?* címmel előadást tartott a Kolta Magda Szabadegyetem keretében a Kolta Galériában.

Október 14-én MAROSI ERNŐ bevezető előadást tartott *Pécs* a Művészetek és Irodalom Házában a Martyn Ferenc művészete egykor és ma című konferencián.

Október 15-én PATAKI GÁBOR megnyitotta az Óbudai Társaskör Galériában a József Čapek grafikáiból rendezett időszaki kiállítást.

Október 16-án MAROSI ERNŐ *A zágrábi Szent László-casula* címmel előadást tartott a Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum által rendezett Károly Róbert és Székesfehérvár (A magyar királyok és Székesfehérvár II.) című konferencián a székesfehérvári püspöki palotában.

Október 16-án TAKÁCS IMRE Károly Róbert pecsétjei címmel előadást tartott a Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum által rendezett Károly Róbert és Székesfehérvár (A magyar királyok és Székesfehérvár II.) című konferencián a székesfehérvári püspöki palotában.

Október 16-án WEHLI TÜNDE Károly Róbert ábrázolása a Képes Krónikában címmel előadást tartott a Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum által rendezett Károly Róbert és Székesfehérvár (A magyar királyok és Székesfehérvár II.) című konferencián a székesfehérvári püspöki palotában.

Október 16-án KERNY TERÉZIA záróelőadást tartott a Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum által rendezett Károly Róbert és Székesfehérvár (A magyar királyok és Székesfehérvár II.) című konferencián a székesfehérvári püspöki palotában.

Október 18-án BEKE LÁSZLÓ bemutatta KÖNIG Frigyes *Historia picta castellorum. Erődítések és várak a Kárpát-medencében az őskortól a XIX. századig / Fortifications and castles in the Carpathian Basin: from prehistory to the 19th century* című könyvét az MTA Művészeti Gyűjteményben.

Október 18-án TATAI ERZSÉBET megnyitotta a Sipos Marica–Varga Anikó *Közelítés* című köztéri szobrának felavatása alkalmából rendezett kiállítást a Pécsi Tudományegyetem Pollack Mihály Műszaki Főiskolai Karán.

Október 20-án került sor a piliscsabai PPKE BTK rendezésében a II. Bencés Rendtörténeti Konferenciára. Intézetünk munkatársai közül a konferencia V. szekciójában előadást tartott KERNY TERÉZIA (Szent Imre Pannonhalmán) és TAKÁCS IMRE (Bencés reform és építészet Magyarországon a 13. század első felében).

Október 21-én MAROSI ERNŐ kerekasztal-beszélgetést folytatott a Németországban élő Jászai Géza művészettörténésszel az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetében.

Október 22-én MAROSI ERNŐ részt vett a Collegium Budapestben Vladimir P. Goss könyvének (*Four Centuries of European Art, 800–1200*, Zagreb, Golden Marketing, 2010) vitáján.

Október 26-án AKNAI KATALIN *After the Wall* és *Gender Check* – két kiállítás példáján címmel előadást tartott Pécsen.

Október 26-án GELLÉR KATALIN *A nemzeti elem jelentkezése a magyar szecesszióban* címmel előadást tartott a Debreceni Egyetem Hatvani István Szakkollégiumában.

Október 27-én BEKE LÁSZLÓ megnyitotta László Dániel és Balogh Zsófia *Angyalföld* című kiállítását a Duna Galériában.

Október 29-én BEKE LÁSZLÓ cigány festők kiállítását nyitotta meg a Francia Intézetben.

Október 29-én az MTA Művészeti Gyűjteményében Wessely Anna bemutatta BICSKEI ÉVA *Ámor és Hymen. A fiatal Székely Bertalan szerelmi történetei* című könyvét (Budapest, Akadémiai, 2010).

November 3-án ANDRÁSI GÁBOR és PATAKI GÁBOR a Párizsi Kék Szalonban megnyitotta Lossonczy Tamás emlékkiállítását.

November 4-én MAROSI ERNŐ megnyitotta a Magyar Nemzeti Galéria *XIX. Nemzet és művészet – Kép és önkép* című kiállítását.

November 4–7. között BEKE LÁSZLÓ képviselte az intézetet a RIHA közgyűlésén a brüsszeli Művészettörténeti Intézetben.

November 9-én BEKE LÁSZLÓ megnyitotta Rodolf Hervé fotókiállítását az Országos Széchényi Könyvtárban.

November 9-én BEKE LÁSZLÓ megnyitotta Hegedűs 2 László *Trafikciók* című kiállítását a Fészek Galériában.

November 11-én BEKE LÁSZLÓ bemutatta AKNAI Tamás *Csorba* című könyvét a Magyar Újságírók Szövetségében.

November 11-én MAROSI ERNŐ felszólalt az MTA II. Osztályának tudományos ülésén *Cuius est imago haec* címmel.

November 11-én TATAI ERZSÉBET megnyitotta Benczúr Emese *Ne zárkózz el!* című időszak kiállítását a budapesti Park Galériában.

November 12-én BEKE LÁSZLÓ bevezető előadása hangzott el a Magyar Tudomány Ünnepe alkalmából az MTA Pszichiátriai Gyűjtemény Határtalan tudomány című konferenciáján az MTA Művészeti Gyűjteményében; ugyanitt JUNGHAUS TÍMEA *A Roma subaltern* beszél: Omara címmel előadást tartott.

November 12-én FALUDY JUDIT és PERENYEI MONIKA rendezésében az MTA Művészeti Gyűjteményében megnyílt a Kettuki Art Centre (Finnország) és az MTA Pszichiátriai Gyűjtemény közös időszak kiállítása *Az elme játékai –The beauty of „outsider art”* címmel.

November 13-án TATAI ERZSÉBET megnyitotta Asztalos Zsolt *Törékeny* című időszak kiállítását a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban.

November 14-én BEKE LÁSZLÓ megnyitotta a *Pont, vonal* című kiállítást a Vasarely Múzeumban.

November 15-én MAROSI ERNŐ bevezető előadása hangzott el az MTA Művészeti Gyűjteményében, a Barabás Miklós születésének kétszázadik évfordulója alkalmából rendezett emlékkonferencián. Intézetünk munkatársai közül előadást tartott továbbá WEHLI TÜNDE (Hoffmann Edith és Barabás Miklós), BICSKEI ÉVA (Egyleti portrék), PAPP GÁBOR GYÖRGY (Barabás Miklós akadémikusportréi, Teleki József portréja); ugyanitt november 16-án KERNY TERÉZIA bemutatta az *Eszmény és hasonlatosság. Tanulmányok és adatközlések Barabás Miklós születésének 200. évfordulójára* (szerk.: JÁNÓ Mihály, Pallas-Akadémia, Sepsiszentgyörgy, 2010) című tanulmánykötetet, valamint ugyanő tartotta a konferencia záróelőadását.

November 16–19-én ANDRÁS EDIT „core-member”-ként részt vett a The Research and Academic Program at the Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, USA és a Masaryk University & the Moravian Gallery, Brno, Czech Republic által szervezett, Art History on the Disciplinary Map in East-Central Europe című nemzetközi szemináriumon, amely a Clark's Central-East European Initiative keretében valósult meg Brnóban.

November 17-én GELLÉR KATALIN előadást tartott Nagy Sándor művészetéről a Molnár C. Pál Emlékmúzeumban a *Gyermekszív és férfi lélek Egészélet szigetén* című kiállításához kapcsolódva.

November 17-én HAVASI KRISZTINA előadást tartott A romanika művészete címmel a Művészettörténeti Szabadegyetemen a veszprémi Városi Művelődési Központban.

November 20-án FALUDY JUDIT megnyitotta Bihon Győző kiállítását a szentendrei Inno Art Műhely Galériában.

November 25-én ANDRÁS EDIT részt vett az Unexpected Encounters: Points of Intersection. Methodologies of research and interpretation of the practices of a historical conceptualism című szemináriumon Zágrábban (Galerija Miroslav Kraljevic).

November 25-én GELLÉR KATALIN Pesszimizmus és hedonizmus. Félicien Rops és Zichy Mihály címmel előadást tartott a Magyar Nemzeti Galériában.

November 25-én BEKE LÁSZLÓ megnyitotta Szőnyi Tamás kiállítását a Prestige Galériában.

November 26-án BEKE LÁSZLÓ megnyitotta Szatmári Gergely *Meadowlands* című kiállítását a kArton Galériában.

November 27-én MAROSI ERNŐ előadást tartott az ócsai premontrei prépostsági templomról a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Műelemzés – ma című konferenciáján.

November 28-án DÁVID FERENC Pro Urbe Sopron díjban részesült.

December 2-án SISA JÓZSEF Nemzeti építészet, nemzeti stílus címmel előadást tartott a Magyar Nemzeti Galériában a témáról szóló kiállításához kapcsolódóan.

December 4-én PATAKI GÁBOR Vajda Lajos és az ikonok címmel előadást tartott a debreceni MODEM-ben.

December 5-én GELLÉR KATALIN előadást tartott Nagy Sándor pesterzsébeti templomokba készített falképeiről a helyszínen.

December 8-án GELLÉR KATALIN megnyitotta az *AIR/HMC – Budapest Nemzetközi Művésztelep* című kiállítást a Duna Galériában.

December 9-én FALUDY JUDIT megnyitotta a Kútvölgyi Pszichiátriai Klinikán készült alkotásokból *Más dimenziók* címmel rendezett kiállítást a Kútvölgyi Klinikai tömbben.

December 14-én délelőtt az MTA MKI munkatársai felköszöntötték GALAVICS GÉZÁT hetvenedik születésnapja alkalmából. Köszöntőt mondott DÁVID FERENC. Délután az MTA Kongresszusi Termében az Ünnepekt átvette a tiszteletére készült tanulmánykötetet („*Ez világ, mint egy kert...*” *Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*, szerk.: BUBRYÁK ORSOLYA, Budapest, MTA MKI–Gondolat, 2010).

December 16-án HAVASI KRISZTINA A romanika művészete Magyarországon címmel előadást tartott a Művészettörténeti Szabadegyetemen a veszprémi Városi Művelődési Központban.

December 20-án BEKE LÁSZLÓ megnyitotta Detvay Jenő kiállítását a Magyar Műhely Galériában.

December 21-én BEKE LÁSZLÓ megnyitotta David Sutherland fotókiállítását a Fészek Klubban.

Összeállította Gellér Katalin és Kerny Terézia

László Beke:
Introduction to the Oeuvre of Lajos Fülep

Taking a few personal memories as a starting point, the author extols Fülep's programmes involving Hungarian art and art history (Hungarian Art, 1923; The Task of Hungarian Art History, 1951). He then expounds on the consequences: the "bridge between East and West" of Lajos Vajda and Dezső Korniss or the concept of a "Bartókian path," an approach that was adopted by the European School and further developed by Ernő Kállai with the introduction of a modern natural sciences and media approach and the concept of "bio-romanticism". The modernist programmes were concluded by his student Lajos Németh, with his compendium entitled Modern Hungarian Art (1968).

Keywords: actuality of Lajos Fülep, programmes of Hungarian art and art history, art and "Zeitgeist"

Ernő Marosi:
Lajos Fülep: *The Task of Hungarian Art History*,
Source and/or Conception of
Hungarian Art Historical Writing

The conference held on May 7th, 2010 was organized in commemoration of the 125th anniversary of the birth of Lajos Fülep and the 40th anniversary of his death. It was also the 50th anniversary of his acceptance speech at the Hungarian Academy of Sciences, a talk that was formative with respect to Hungarian art historical scholarship (it was published in 1951). In many respects this can be regarded as the mission of the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences, first and foremost because it became the task of this institute to compose a historical synthesis of Hungarian art. Three parts of this work (each with its own text and image volume), which was originally planned to consist of eight volumes, were published between 1981 and 1987, but in the meantime not only the process of writing had been interrupted, but the historical treatment of the subject itself had been discredited and views on the goals and methods of art historical research

had changed. It was no longer clear whether Fülep's conception of the goal of art history was a relic of the past or a view that continued to bear contemporary relevance, just as it was no longer clear, as a relic, as a written source, which period it belonged to and which period its relevance bore on.

After 1948 Fülep, who since the turn of the century had worked as an art critic, a philosopher of art, and a scholar of Italian literary history, became in his old age a professor in Budapest and a leading figure in art history, though not without some hesitation. In 1923 he had characterized his scholarship as "philosophy of art history", the metaphysics of history. In 1950, however, he championed an anti-metaphysical approach, partly due to pragmatic reasons (acknowledging the necessity of inventories of relics and monuments, the study of sources and the writing of monographs) and partly in compliance with the dominant Marxist ideology of the period. One can only resolve this contradiction by abandoning the thesis of a uniform oeuvre in the case of Fülep and understanding the activities of his youth in their historical context. The context suggested in some of the earlier research by prominent scholars (such as Géza Perneczky) is Art Nouveau, with its anti-academicism and anti-historicism, which lead to the declaration of Cézanne's primitivism as a kind of standard of value in 1906. The appreciation of primitive works remained one of the pillars of Fülep's conception of art history (in other words his thesis regarding the place of masterpieces in world history, rather than according to a simple chronology). More recent philological analysis of sources (Ferenc Gosztonyi) has called attention to the roots of Fülep's interpretations of Cézanne and Gauguin and the ways in which these tendrils led to Symbolism. In 1923 Fülep had already regarded this early phase of his as a closed chapter. His fastidiousness with regards to the philosophy of art was nevertheless manifest in 1950, when he declared Hungarian art historical writing as non-existent from the point of view of theory.

Since the early years of the century the national aspects of art remained well cultivated categories: the distinctions between "Hungarian" and "in or from Hungary" and the premise of the communal roots of art likewise remained in the foreground. The high value accorded to a style seen as organically deriving from an archaic community – as opposed to the notion of individualism that forms the basis of modern society – corresponds to this. At the same time the monograph-subjects referred to by him as part of a pressing agenda include the research programme of the tradition of Hungarian artistic modernity, which was in opposition to the art policies of the 1950s.

There is an undeniable chronology in the development of Fülep's theory of art history, as well as distinctive phases in its development, but the various periods of his life-work cannot be played out against one another.

Keywords: Art historiography, Hungarian, philosophy of art, art history, philology, art criticism, Lajos Fülep

Géza Perneczky:
Let's Turn Against Lajos Fülep!
A Few Words on the Genesis and the Impact of
Fülep's *Hungarian Art*

The author attempts to give a critical analysis of Lajos Fülep's 1923 work *Hungarian Art*. The discernment of the place of this collection of essays within the larger context of Fülep's art criticism is of crucial importance to Hungarian art historical scholarship. The essay is essentially a methodical examination of the principles on which Fülep's assessments are based, the point of departure of which is the incompatibility of aesthetic principles and historical concepts. The author attacks Fülep's verdicts on the figures of Hungarian art history by throwing Fülep's principles themselves into question. Fülep's conception of art, which was bound to absolutes, was anachronistic even at the time. The explanation for this phenomenon is to be sought in historical and cultural events. The author writes in a tone of profound esteem and respect on the ideas of a scholar of a conservative mentality who took the notions of Hegel as the starting point of his inquiry.

Keywords: Lajos Fülep, art historical writing, Art Nouveau, criticism, Cézanne, philosophy of art

Ferenc Gosztonyi:
The Symbolist Fülep (III.) Lajos Fülep
in Monte Cassino

The present essay is the third such contribution to the series entitled *The Symbolist Fülep*. The two previous parts were: From the "Primitive" Cézanne to *Hungarian Art* (GOSZTONYI [2009a]) and You Be a Symbolist too! or "Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin" [GOSZTONYI 2009b]. According to the basic hypothesis of the research (or at least a considerably simplified version of the hypothesis) and the planned biography on Fülep, during his stay in Paris in 1906 Lajos Fülep, one of the most important figures of Hungarian art historical writing, came under the influence of Symbolist theories of art, more specifically ideas that can be linked to the Nabis and the Parisian circle of József Rippl-Rónai ("le Nabi hongrois"), which subsequently exerted a decisive influence on his conception of art and his views of Hungarian modernism. In the third contribution to the series, published here, I examine the Symbolist context of Fülep's essay *Contemporary Religious Art* (Notes from Monte Cassino), which was written in 1913 on the occasion of the consecration of the Crypt at Monte Cassino, which was decorated by Benedictine artists of Beuron (Beuroner Kunstschule). I compare the essay with its probable sources, texts by Maurice Denis on contemporary art and the artists of Beuron (ex. DENIS [1896]; DENIS [1905]).

Keywords: Lajos Fülep, Beuron, Maurice Denis, Jan Verkade, Symbolism

Károly Tóth:
**Lajos Fülep. The Years at the Eötvös Collegium
(1947–1951)**

The essay is intended to offer an introduction to the period spent by Lajos Fülep at the Eötvös Collegium from 1947 to 1951. After the Second World War Fülep left the Calvinist Church in Zengővárkony to take a professorship at the Eötvös Collegium. He had been appointed by Dezső Keresztury, who at the time was the director of the institute and the minister of culture. Before its abolition in 1950 by the Communist regime, the Eötvös Collegium for Advanced Studies represented the most outstanding institute for teacher and scholar training. The paper reconstructs Fülep's activities in this period on the basis of the Archives of the Eötvös Collegium, the memoirs of his former students and the published diary of writer András Fodor. The author analyses this period of Fülep's career and the influence his personality and presence had on the students (who included, among others, Lajos Németh and András Fodor), as well as how he returned to university education after his "exile" to the countryside.

Keywords: Lajos Fülep, Eötvös Collegium for Advanced Studies, Dezső Keresztury, Lajos Németh, András Fodor, collection of ethnographic artworks, instruction of art history

László Márfa Molnár:
**The Ontological Question of Art in the Writings of
the Elderly Lajos Fülep**

One of the main goals of this essay is to point out how Lajos Fülep continued to consider questions concerning the Aesthetics and Philosophy of Art towards the end of his life, with a focus on how the answers to these questions can also be interpreted as the re-thinking of his earlier manuscript from the 1930s. In order to examine this subject, I will offer interpretations of four of his writings (*Aesthetics and Philosophy of Art*, *Art and Reality*, *Precise Meaning*, *Unquietness*) from the 1950s and 1960s. Furthermore, I will emphasize how in his late years Fülep managed to formulate the ontological correlations between aesthetic experience, sensation and meaning. Fülep's endeavour seems to harmonize with philosophical notions of his contemporaries that have retained their relevance to the present day.

Keywords: precise meaning, experience, distinct approach, significance, aesthetic approach

Zsuzsanna Máté:
**The Correlations of the Philosophy of Art in the Studies
 of the Young Lajos Fülep**

In his 1911 study entitled *Remembrance in Artistic Creation*, the young Lajos Fülep explains three correlations of the philosophy of art: the categories of existence and being, time and eternity, and the aesthetic absolute and historical relative. These pairs are in correlative relation. His book entitled *Hungarian Art*, which was published in 1923, focuses quite clearly on the universal and national correlation of art. Adopting a view of art that was prevalent at the time, Fülep believed that national art could become universal if certain problems of form could be solved. According to many, Fülep was overly critical of Hungarian art. His critical assessments were due to his speculative and deductive application of categorical pairs to Hungarian art.

Keywords: philosophy of art; Hungarian history of aesthetics; Hungarian art; remembrance

László Percz:
**“National Art” and “National Philosophy”. The Position of
 Lajos Fülep’s *Hungarian Art* in the “National Philosophical”
 Trend of Hungarian Philosophy**

The trend of “national philosophy” in the history of Hungarian philosophy. The possibilities of the reflection of the trend: history of nationalism, philosophy, history. Lajos Fülep’s theory on “national art”. The deductive structure of the theory: metaphysics, philosophy of culture, aesthetics. The specialties of the theory in the trend of “national philosophy”: lack of national characteristics, open notion of nation, antiracism.

Keywords: Lajos Fülep, “national philosophy”, “national art”

Miklós Csűrös:
Lajos Fülep and János Kodolányi

The object of this article is to outline the relationship between writer János Kodolányi and philosopher Lajos Fülep. The singleton issue in the period between the two World Wars and anxieties over the Hungarian nation troubled Lajos Fülep, Gyula Illyés and János Kodolányi alike. Independently of each other, Illyés and Kodolányi both spent time, in the company of others, with Fülep, who had retreated to Zengővárkony. *Decay*, an influential article by Illyés published in the periodical *Nyugat* [West], and Kodolányi’s volume *Journey in Baranya* were both fruits of these visits. This examination, which is based on contemporary correspondence, offers a more nuanced

understanding of the relationship between Kodolányi and Fülep, which was by no means free of disagreement or dispute, and the concern they shared for the Hungarian peasantry.

Keywords: Lajos Fülep, János Kodolányi, Gyula Illyés, singleton

Márton Kaposi: Lajos Fülep and Italian Literature

The present study investigates Lajos Fülep's works on Italian subject matters. The goal of the article is to summarize the importance of his essays on various significant figures of late Medieval and Renaissance literature within his larger oeuvre, as well as to outline their implications in aesthetic and literary history more broadly. The author sheds light on how, in his unfinished biography on Dante, Fülep emphasizes the creative attitude based on Stirner's concept of the individual and Dilthey's notion of human experience, which he later revised to a certain extent. The article also demonstrates how, according to Fülep's values, in the dualist perception of world view and the creator's individuality Dante becomes the greatest figure not only of Italian – therefore national – literature, but of universal literature.

Keywords: Lajos Fülep, Dante, Saint Francis of Assisi, Petrarch, literary history, Italian studies, aesthetic world view

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| The Continued Relevance of Lajos Fülep..... | 4 |
| Essays | |
| László Beke: Introduction to the oeuvre of Lajos Fülep..... | 7 |
| Ernő Marosi: Lajos Fülep: <i>The Task of Hungarian Art History</i> , Source and/or Conception of Hungarian Art Historical Writing | 13 |
| Géza Perneczky: Let's Turn Against Lajos Fülep! A Few Words on the Genesis and the Impact of Fülep's <i>Hungarian Art</i> | 25 |
| Ferenc Gosztonyi: The Symbolist Fülep (III.) Lajos Fülep in Monte Cassino | 52 |
| Károly Tóth: Lajos Fülep. The Years at the Eötvös Collegium (1947–1951) | 65 |
| László Márfai Molnár: The Ontological Question of Art in the Writings of the Elderly Lajos Fülep | 84 |
| Zsuzsanna Máté: The Correlations of the Philosophy of Art in the Studies of the Young Lajos Fülep | 94 |
| László Percz: "National art" and "national philosophy". The position of Lajos Fülep's <i>Hungarian Art</i> in the "national philosophical" trend of Hungarian philosophy..... | 108 |
| Miklós Csűrös: Lajos Fülep and János Kodolányi | 118 |
| Márton Kaposi: Lajos Fülep and Italian Literature | 125 |
| Documents | |
| Excerpts from Lajos Fülep's Writings on the Philosophy of Art (edited by Árpád Timár)..... | 137 |
| In Memoriam | |
| Antal Babus: In Memoriam Dóra F. Csanak..... | 149 |
| Pál Lövei: In Memoriam Livia Vargha..... | 153 |
| List of Images | 158 |
| Events of the Institute 2010 | 159 |
| Summaries | 169 |
| Contents..... | 175 |



„A szürnaturalista kísérletnek, amely egyrészt a festészetben, másrészt a művészetkritikában zajlott az 1950-es évek végén és az 1960-as évek elején, mára nem sok nyoma maradt. Úgy is lehetne mondani, hogy ekként kudarcot vallott, ám a művészettörténetnek mégis része lett, bár elképzelhető, hogy nem a megfelelő rubrikát kapta. Talán jobban mutatna, többet mondana magáról és koráról, ha nem a pop art előképét, vagy az »avantgárd« sokadik megnyilvánulását látná benne a művészettörténész szakma, hanem a szocialista realizmus és a hivatalos kultúrpolitika háttere előtt fejthetné ki nem kevésbé bomlasztó hatását.

A szürnaturalista kísérlet újraszcenírozásának így nem elsősorban a figuratív festészet berkein belül van értelme – bár ha az új lipcsei iskolát és a legújabb orosz figurális festészetet nézzük, talán ott is –, hanem inkább a kultúra vizuális és textuális jelenségeit egyaránt vizsgáló művészettörténetben."

(Hornyik Sándor)



ars
hungarica
37. évfolyam 2011

Az MTA
Művészettörténeti
Kutatóintézet
folyóirata

A hosszú hatvanas évek

- E számunk szerzői:
- Aknai Katalin
 - András Edit
 - Andrási Gábor
 - Fehér Dávid
 - Hornyik Sándor
 - Jerovetz György
 - Mezei Ottó
 - Páll Evelin
 - Prakfalvi Endre
 - Tatai Erzsébet

Tudományos tanácsadók

Dávid Ferenc
Galavics Géza
Marosi Ernő
Tímár Árpád
Végh János

Szerkesztőbizottság

András Edit
Andrási Gábor
Beke László (főszerkesztő)
Gellér Katalin
Kerny Terézia
Pataki Gábor
Pócs Dániel
Sisa József

E számunk szerkesztői

Andrási Gábor
Pataki Gábor

Olvasószerkesztő

Schmal Alexandra

Angol rezümék

Szegedy–Maszák Zsuzsanna

A szerkesztőség elektronikus postacíme: redact@arthist.mta.hu
HU ISSN 0133–1531



Argumentum

Kiadja az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet és az Argumentum Kiadó Kft.

Felelős kiadó Beke László és Láng József

Lapterv: Schmal Károly

Tördelés: Hodosi Mária

Nyomta és kötötte az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme



A lap megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatja

Előfizethető a Magyar Posta Zrt. Hírlap Üzletágánál (1089 Budapest, Orczy tér 1.), valamint (könyvtárak részére) a Könyvtárellátó Nonprofit Kft.–nél (1134 Budapest, Váci út 19.). Példányonként megvásárolható az Argumentum Kiadóban (1085 Budapest, Mária u. 46.). Külföldön terjeszti a Batthyány Kultur–Press Kft. (H–1014 Budapest, Szentháromság tér 6.)
Előfizetési díj egy évre: 6000 Ft
Ára példányonként 1500 Ft

Következő számaink témáiból:
Bogyay Tamás és a magyar középkorkutatás
Paradigmaváltás a reneszánszkutatásban
Mozdulatművészet, avantgárd színház
Művészettörténet–írás a két világháború között
Fotótörténeti kutatások

Tanulmányokat elektronikus úton várunk a következő címre: redact@arthist.mta.hu

A főszövegre vonatkozó adatok
A kéziratot Times New Roman betűtípusban, „rtf” formátumban kérjük leadni csak a legszükségesebb formázásokkal (kurzív stb.). Maximum 30 000 leütésnyi terjedelmű szövegeket várunk.

Képek
Színes vagy fekete–fehér képeket jpg formátumban, legalább 300 dpi felbontásban várunk adathordozón vagy e–mailben, megbeszélés szerint.

Általános alapelvek
A kötet vagy a folyóirat főcímét kurzívval szedjük, a cikkek, tanulmányok címe álló. A szerző, szerkesztő stb. vezetéknévét kiskapitálissal szedjük (MAROSI Ernő). A nem magyar neveket csak az ábécérend miatt releváns helyeken fordítjuk meg. Minden értelemegységet vesszővel különítünk el egymástól, kivéve két esetet: a szerző, szerkesztő neve után kettőspont áll; nagyköötőjellel kapcsoljuk össze az egymás mellett álló személyneveket, valamint a helységneveket (London–New York). A szerk. rövidítés zárójelbe kerül, utána kettőspont áll, például: MAROSI Ernő (szerk.):

Évszámkiemelő hivatkozási rendszer
Tanulmányok esetében a hivatkozott szakirodalmat lábjegyzetben rövidítve kérjük feltüntetni a következő módon: SZABÓ (2000), 246.
Szükség esetén megadható az eredeti megjelenés dátuma (DESCARTES 1644/1996).

Irodalomjegyzék tanulmányok esetében
Az irodalomjegyzéket a következő példáknak megfelelő formában kérjük összeállítani:

Önálló kötet
SZABÓ Júlia: *A mitikus és a történeti táj*, Budapest, Balassi, 2000.

Gyűjteményes kötet
SZABOLCSI Hedvig: A bécsi Artaria magyar kapcsolatairól, in ANDRÁS Edit (szerk.): *Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére*, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005, 15–20.

Periodikumban megjelent cikk, tanulmány
TÍMÁR Árpád: Néhány adat az Erzsébet téri Nemzeti Szalon építésének történetéhez, *Ars Hungarica*, 35(2007), 2. sz., 391–410.

Bemutakozás és absztrakt
Kérjük, hogy a leadott tanulmányokhoz rövid magyar és angol nyelvű bemutatkozást, valamint angol nyelvű összefoglalót és kulcsszavakat is szíveskedjen mellékelni.

Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet folyóirata



37. évfolyam 2011

3.



| | |
|--------------------------------------------------------------------|---|
| A hosszú hatvanas évek. Paradigmaváltás a magyar művészetben | 4 |
|--------------------------------------------------------------------|---|

Tanulmányok

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Hornyik Sándor: A szürnaturalista kísérlet. Csernus Tibor és a szocialista realizmus..... | 7 |
| Andrási Gábor: Mérges gaz a művészet rónáján. Régi és új absztrakció Magyarországon 1957–1968 | 20 |
| András Edit: A kávédarálótól a szputnyikig. Tárgykultúra és nő az ideológia szolgálatában..... | 38 |
| 1. melléklet: David Riesman: A nejlonháború..... | 54 |
| 2. melléklet: A Hruscsov és Nixon között a Szokolnyiki Parkban lezajlott „konyhavita” | 60 |
| Jerovetz György: Jövő a jelenben. A „korszerűség” reprezentációja az 1960-as évek vizuális kultúrájában..... | 62 |
| Tatai Erzsébet: A „Kockától az aktig” – művészképzés a hatvanas években | 77 |

Dokumentum

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Mezei Ottó: „A művészet mindig valamilyen egészbbe avat be” Beszélgetés Molnár Sándor festőművésszel (1966)..... | 97 |
| Fehér Dávid: „Nem hiszek a túl direkt dolgokban...” Beszélgetés Attalai Gáborral | 110 |

Szemle

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Aknai Katalin: Volt egyszer egy „fantasztikus modernizmus” | 123 |
| Fehér Dávid: „Parttalan realizmus” – a hiperrealitástól a realitásig..... | 127 |
| Páll Evelin: Forrás vagy illusztráció? Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst..... | 134 |
| Prakfalvi Endre: Korszerű lakás, 1960 – az óbudai kísérlet..... | 138 |

| | |
|---------------------|-----|
| Képek jegyzéke..... | 142 |
|---------------------|-----|

| | |
|-----------------|-----|
| Summaries | 143 |
|-----------------|-----|

| | |
|---------------|-----|
| Contents..... | 147 |
|---------------|-----|

A hosszú hatvanas évek

Paradigmaváltás a magyar művészetben

Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet elsősorban az Intézetben dolgozó szakemberekre – Aknai Katalin, András Edit, Andrási Gábor, Beke László, Hornyik Sándor, Jerovetz György, Pataki Gábor, Perenyi Monika, Tatai Erzsébet – támaszkodva új, komplex kutatást kezdeményezett a 20. századi magyar művészet egyik legfontosabb, számos tekintetben máig meghatározó korszakának új szempontok alapján történő feldolgozására. A címben szereplő „hosszú hatvanas évek” kifejezés arra utal, hogy a kutatás az 1956 utáni változásoktól a társadalmi vízválasztót jelentő 1968-as reformkorszak 1972 körüli lezárulásáig, a modernizmus és a neoavantgárd fogalmának módosulásáig terjedő periódust kívánja áttekinteni.

A képzőművészet stiláris-esztétikai jellegű rétegzettségén túl a kutatás a művészeti modernitásnak a társadalomban betöltött szerepére, reprezentációjára (kiállítások, filmek, oktatás), illetve a mindennapi vizualitásban jelentkező szerepére (dizájn, reklámok, utcakép, kirakatok) koncentrál. Természetesen elsőrendűen fontosnak tartjuk a korszak kiemelkedő alkotásainak és trendjeinek sokrétű, a „háttér” is figyelembe vevő elemzését, valamint a képzőművészet más művészeti ágakkal való kapcsolatának vizsgálatát is.

A kutatás eddigi eredményeit foglalja össze az *Ars Hungarica* jelen tematikus száma, amelynek gerincét az Intézet munkatársai által írott tanulmányfüzér adja.

Hornyik Sándor esettanulmánya a hatvanas évek hazai progresszív ábrázoló festészetének egyik meghatározó, Pernecky Géza által „szürnaturalizmusnak” nevezett jelenségével foglalkozik a trend legfontosabb, kezdeményező képviselője, Csernus Tibor emblemikus műveinek elemzésével. Andrási Gábor az időszak esztétikai-ideológiai vitáinak középpontjában álló, talán legtöbbször felmerült téma, az absztrakció körül kialakult diskurzust elemzi, és kísérletet tesz a korabeli nem-ábrázoló művészet produkciója kapcsán a „kortárs szempont”

bevezetésére. András Edit a hidegháború kontextusában vizsgálja a mindennapi tárgykultúrában – jelesül a hétköznapiak egyik leginkább „privát” színterén: a konyhában – is érvényesülő rivalizálást a két világrendszer között mind a fogyasztási javak, mind a társadalmi nemi szerepek vonatkozásában. Jero-vetz György a periódus korszerűség-fogalmát két hazai modernista példán mutatja be: Papp Gábor plakátművészetét és a Szrogh György tervezte budapesti Körszállót elemzi. Tatai Erzsébet forráskutatás és az egykori hallgatókkal készített interjúk alapján a Képzőművészeti Főiskola korabeli oktatáspolitikáját és pedagógiai gyakorlatát rekonstruálja és vizsgálja.

A dokumentum-összeállítás a tanulmányokhoz kapcsolódik. Ebből két, András Edit írásához szorosan kötődő fordítás – a Hruscsov és Nixon között 1959-ben, a Szokolnyiki Parkban, a moszkvai Világkiállítás alkalmával lezajlott úgynevezett „konyhavita”, valamint David Riesman A nejlonháború című írása – közvetlenül a szóban forgó tanulmány után olvasható. Mezei Ottó 1966-ban Molnár Sándor festőművésszel folytatott, mindeddig publikálatlan beszélgetése és Fehér Dávid röviddel a művész váratlan halála előtt rögzített Attalai Gábor-interjúja elsősorban András Gábor és Hornyik Sándor tanulmányához szolgál adalékokkal.

A szám tematikus jellegének megfelelően állítottuk össze a Szemle rovat közleményeit is. Aknai Katalin a Bécs város kulturális osztályának gyűjteményéből 2011-ben rendezett kiállításához (*A hatvanas évek – Egy fantasztikus modernizmus*) kapcsolódó, tudományos alaposággal szerkesztett katalógusról írt. Fehér Dávid a 2010–2011-ben a bécsi MUMOK-ban, majd a budapesti Ludwig Múzeumban rendezett hiperreál-kiállításokról számol be. Prakfalvi Endre a BTM Kiscelli Múzeumnak az 1959–1960-ban épült óbudai kísérleti lakótelep történetét bemutató kiállítását és kiadványát ismerteti. Páll Evelin – különös tekintettel a dokumentumok között publikált két beszélgetésre – az *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst* című, Dora Imhof és Sibylle Omlin szerkesztette, 2010-ben kiadott tanulmánykötetről közöl recenziót.

Andrási Gábor–Pataki Gábor



Hornyik Sándor

A szürnaturalista kísérlet

Csernus Tibor és a szocialista realizmus¹

A szürnaturalista kísérletnek, amely egyrészt a festészetben, másrészt a művészetkritikában zajlott az 1950-es évek végén és az 1960-as évek elején, mára nem sok nyoma maradt. Úgy is lehetne mondani, hogy ekként kudarcot vallott, ám a művészettörténetnek mégis része lett, bár elképzelhető, hogy nem a megfelelő rubrikát kapta.² Talán jobban mutatna, többet mondana magáról és koráról, ha nem a *pop art* előképét, vagy az „avantgárd” sokadik megnyilvánulását látná benne a művészettörténész szakma, hanem a szocialista realizmus és a hivatalos kultúrpolitika háttere előtt fejthetné ki nem kevésbé bomlasztó hatását. A szürnaturalista kísérlet újracszenírozásának így nem elsősorban a figuratív festészet berkein belül van értelme – bár ha az új lipcei iskolát és a legújabb orosz figurális festészetet nézzük, talán ott is –, hanem inkább a kultúra vizuális és textuális jelenségeit egyaránt vizsgáló művészettörténetben. Már csak azért is, mert maguk a művészek már a hatvanas évek közepén elfordultak attól, amit a kritika akkoriban „szür-naturalizmusnak” nevezett – némiképp pejoratívan. Ilyen irányú kísérleteit Csernus Tibor, Lakner László, Gyémánt László, Szabó Ákos, Altorjai Sándor, Korga György és Kóka Ferenc a hatvanas évek folyamán jórészt feladta – ha eltérő okokból is. E tanulmány nem vizsgálja az egyéni „kudarcok” közötti differenciákat, hanem az irányzat vezéralakjának tartott Csernus három művén keresztül vázolja fel a kísérlet jelentőségét, amely vázlat a *Saint-Tropez* és a *Nádas* elemzésében csúcsosodik majd ki.

A szürnaturalizmus a szó szoros és szigorú értelmében elsődlegesen a műkritika és a művészettörténet kísérletének, mi több, kísértetének tekinthető, amely azóta sem lelt igazán nyugalomra. Talán azért sem, mert nem találta meg helyét a hatvanas évek első felének stíluskritikai alapon megírt történeteiben – erre utal amúgy, hogy egy ideig mágikus realizmusként is „futott”.³ Másrészt azért, mert az értelmezők valamiképp mindmáig kerülik azt, hogy egy lapon említsék Csernus és Lakner bravúros és ötletes festészetét egyes követőik giccsbe hajló naturalizmusával. Pedig a közös lap adott, és az egyes mikrotörténetek éppen arra várnak, hogy szétszálazzák őket, és kikerülhessenek a politika- és a stílustörténet diktatúrájának kizárólagos fennhatósága alól. A „diktatúra” fennállásának kritikája azonban nem feltétlenül jelenti a dikta-

Hornyik Sándor PhD, tudományos főmunkatárs, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet; kutatási területe: a huszadik századi avantgárd és neoavantgárd művészet, a művészettörténet historiográfiája, a vizuális kultúra elméletei.
E-mail címe: hornyik@arthist.mta.hu

Sándor Hornyik, Ph.D. Research fellow at the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences; fields of research include: avant-garde and neo-avant-garde art of the twentieth century, historiography of art history, theories of visual culture.
E-mail: hornyik@arthist.mta.hu

¹ E tanulmány egy nagyobb kutatási projekt első eleme, egyfajta problémafelvető esszé, így számos fogalom és jelenség alaposabb tárgyalására nem lesz mód. Ezek közé tartozik a „szocialista realizmus” is, valamint a kultúrpolitikai összefüggésrendszer olyan elemeinek alaposabb tárgyalása, mint Aradi Nóra, Németh Lajos vagy Bernáth Aurél „kapcsolati tőkéje”.
² És nemcsak a magyarnak, hanem a „nemzetközinek” is: PIOTROWSKI (2009), 160–161.

³ SZABADI (1966).

túra nézőpontjának teljes elvetését. Csernus műveit például érdemes és tanácsos is formalista nézőpontból elemezni, miközben úgy gondolom, hogy a jelentés feltárása során hasznosak lehetnek a „posztformalista” kritika szempontjai is, amelyek a „mögöttes” és „kontextuális” tartalmakra (is) fókuszálnak, és igyekeznek a jelenségeket genealógiai elemzésnek alávetni.⁴

A szürnaturalizmus genealógiája mindenekelőtt Pernecky Géza 1966-os írásához vezet.⁵ Ő beszélt először nyíltan a „Csernus-körőről”, illetve Csernus „tanítványairól”, akik Lakner László visszaemlékezése szerint az ötvenes évek végétől kezdve jártak fel Csernus Tibor és Sylvester Katalin lakására szakmai beszélgetésekre.⁶ A kifejezést azonban nem Pernecky találta ki: vélhetően Oelmacher Anna használta először nyomtatásban, aki akkoriban a Magyar Nemzeti Galéria grafikai osztályának vezetőjeként meglehetősen befolyásos művésznek és ítéshozóként számított.⁷ Oelmacher ráadásul nem is Csernus, hanem Korga György kiállítása kapcsán alkalmazta, akinek katalógusához az a Németh Lajos írt előszót, aki korábban a „mestert”, Csernust is nagyon támogatta, több helyen, több ízben is. Korga a magas művészet szempontjából ma már talán mellékfigurának tűnik, de a szürnaturalizmus karrierje szempontjából nem az, hiszen a Csernus-körből ő kapott először önálló kiállítási lehetőséget, nem pedig a nála tehetségesebbnek tartott Csernus, vagy a szintén „problematikus” Lakner. Az sem érdektelen, hogy talán Korga folytatta a legtovább a szürnaturalista praxist, és sikeres is lett vele – mint sci-fi illusztrátor. Miközben a már szinte világhírű (erről később) Csernusnak nem rendeztek itthon egyéni tárlatot, addig tanítványa jóval didaktikusabb, antifasiszta és antikapitalista tematikájú képeivel kiállíthatott a Mednyánszkyteremben, sőt még a *Művészet*be is bekerülhetett, ahol Szabadi Judit írt róla elismerő hangon.⁸ Oelmacher Anna viszont a súlyos stíluselhajlást, a készen kapott formanyelvet kárhoztatta Korga kiállítása kapcsán a *Magyar Nemzet*ben. Vajon mi lehetett akkor az úgynevezett hivatalos álláspont? Vagy ilyen talán nem is volt Csernus és Korga esetében? Talán ilyen részletkérdésben az egyéni mozgástér és a politikai „frakciók” közötti szembenállás érvényesült, nem pedig a nagypolitika?⁹ Egy biztos, a hatvanas évek elejének kádári konszolidációja támogatta a vitákat, a „túrt” művészet ugyanis jó alapot adott az ideológiai, művészetpolitikai és esztétikai kérdések tisztázásához.¹⁰ A frontvonal egyik oldalán – Korga esetében – Németh Lajos, Láncz Sándor és Szabadi Judit, a másikon pedig Oelmacher Anna és Aradi Nóra állt, miközben valahol mindenki valamilyen „hivatalos” álláspontot képviselt, hiszen ami nem ilyen volt, az a cenzúrának köszönhetően meg sem jelenhetett volna a „párt lapjaiban”.¹¹

A Tanítvány

A „politikai” helyzetet csak tovább bonyolítja, hogy az egyik legfontosabb „társutas” művész, Bernáth Aurél is egy „hivatalos” álláspontot képviselt Csernus Tibor kapcsán egészen addig, amíg tanítványából nem lett „szür-naturalista”. De mit is jelenthetett Bernáth első számú tanítványának lenni az ötvenes években? Bernáth a „felszabadulás” után lett főiskolai tanár, és pozícióját megőrizte a Rákosi-korszakban, Nagy Imre kormánya alatt, sőt a kádári konszolidáció idején is, amelyben része lehetett annak is,

⁴ A „posztformalista” kritika működésére kiváló példa Yves-Alain Bois és Rosalind Krauss munkássága, akik a greenbergi „formalista” kritikát a posztstrukturális eszmétörténet talaján művelték.

Lásd Bois (1990); KRAUSS (1993).

⁵ PERNECKY (1966).

⁶ SZENTESI (1991).

⁷ OELMACHER (1964).

⁸ SZABADI (1964).

⁹ Lásd erről bővebben KALMÁR (1998).

¹⁰ Vö. PATAKI (1991).

¹¹ Lásd még LÁNCZ (1964).

hogy Kádár legfontosabb kulturális tanácsadójával, Aczél Györggyel is jó kapcsolatokat ápol. Csernus Bernáth legjobb tanítványaként már jóval Aczél „regnálása” előtt, 1952-ben, huszonöt évesen, végzős festőként Munkácsy-díjat kapott az *Orlai Petrics festi Petőfit* című képeért, majd 1955-től a négy nyertes festő egyikeként az első között lett Derkovits-ösztöndíjas. 1952-es diplomázása után Bernáth maga mellé vette „tanársegédnek” is, aki ha nem tartott is órákat, de részt vett Bernáth akkori freskó-megbízásainak kivitelezésében, és a mester beajánlotta a Szépirodalmi Könyvkiadóhoz is. Budapesten 1953 után amúgy eléggé zűrzavaros politikai időszak vette kezdetét Sztálin halálával és Rákosi menesztésével, a személyi kultusz szempontjainak enyhülésével, és új, vagy inkább megújulni próbáló kultúrpolitikával, amely igazán csak az 1956 utáni kádári konszolidáció alatt szökkent szárba, mivel 1958-tól a Politikai Bizottság és a Központi Bizottság határozatai alapján már működésbe lépett Aczél György szellemi irányításával (aki ekkor még csak miniszterhelyettes) a „három T” kultúrpolitikája.¹² Csernus pályakezdekésekor viszont a politikát még sokkal inkább a belső hatalmi harcok (az 1953-ban miniszterelnökké kinevezett Nagy Imre menesztése 1955-ben, Rákosiék visszatérése a hatalomba) izgatták, mintsem a kommunizmus képzőművészeti reprezentációja. Talán ennek a figyelemhiánynak, illetve 1956 sokkjának tulajdonítható a legendás, 1957-es Tavaszi Tárlat megrendezése is, amelynek egyik, Bernáth által elnökölt zsűrijébe Csernus is bekerülhetett.

Ebben a köztes időszakban, nagyjából 1953 és 1958 (a Nagy Imre-per) között keletkezett Csernus egyik legsikeresebb képe is, a *Három lektor*, amely az egyik modell visszaemlékezése szerint legalább egy évig készült.¹³ A jól sikerült 1953-as *Juhász Ferenc*-portré után ugyanis Csernus immár új barátait, a Szépirodalmi Könyvkiadó szerkesztőit kérte meg, hogy üljenek neki modellt egy hármass portréhoz. Domokos Mátyás, Vajda Miklós és Réz Pál ennek örömmel eleget is tett. Több mint egy éven át figyelték a műteremben a modell pozíciójából a kép készülését, sőt Domokos később még a híres mű utóéletét is áttekintette idézett, remek esszéjében. Tőle tudjuk, hogy a képet még maga Rákosi elvtárs is alaposabban szemrevételezte a Politikai Bizottság egyik 1955-ös ülésén. Farkas Mihály ugyanis a Bizottság elé tárta Csernus képét egy másik festménnyel együtt, amelyet kizsűriztek az országos tárlatról. E ritka esemény apropója az lehetett, hogy a kizsűrizett kép nemes témát, partizánokat ábrázolt, amint kirobbanatnak egy fasiszta bunkert, Csernus viszont egy dekadens kávéházi jelenetet örökölt meg. A képet és Csernust már ekkor Németh Lajos védte meg, aki az idő tájt a párt művelődési osztályának képzőművészeti előadója volt. Németh fő indoka egész egyszerűen – és meglepő módon – a kvalitás volt. Ez a kvalitás jelentette a beugrót a Szépirodalmi Könyvkiadóba is, valamint talán az is, hogy Csernus jó barátja, Juhász Ferenc – aki szintén igen fiatalon részesült igen magas állami kitüntetésben (ezüst fokozatú Kossuth-díj, 1951-ben, huszonhárom évesen) – itt dolgozott szerkesztőként.

Csernus emlékei szerint a „Szépirodalmin” és a Szépirodalmi szerkesztőin keresztül került be egyfajta igényes „high life”-ba, vagy ahogy ők hívták, nem kevés íróniával, „higlic”-be, amely a „magas” kávéházi kultúrát jelentette, ami a kultúrpolitika felől persze a kispolgári dekadencia melegágya volt. Csernus közeli barátain, Juhász

¹² Vö. Az MSZMP művelődéspolitikájának irányelvei, 1958. július 25. MOL. M-KS 288. és A Politikai Bizottság 1958. november 25-i határozata a művészeti szövetségek helyreállításáról és a művészek közötti ideológiai és politikai munka egyes kérdéseiről. Részletek: <http://gervaiandras.hu/koenyvekm/a-tanuk/25-a-mveszeti-szoevetsegek-ujraalakitasa.html>, letöltve 2011. szeptember 30.

¹³ Domokos (2006).

Ferencen és Nagy Lászlón kívül olyan élő legendák jártak a valaha volt New Yorkba, mint Déry Tibor, Mándy Iván, Vas István és Ottlik Géza. Csernus így az „életképpel” talán nem is annyira a három lektort, mint inkább a New Yorkból lett Hungáriát akarta



1. Csernus Tibor: Három lektor, 1955

megfesteni, és ennek során igen komoly művészettörténeti előképek is lebegtek a szem előtt – példának okáért nem kisebb név, mint Édouard Manet, és az ő legendás kávéházi képei. Vagyis Csernus nem csak a New Yorktól a Hungáriáig, hanem a Manet-től Bernáthon át Csernusig vezető utat is meg akarta festeni, ily módon festői kísérletet téve a tradíciók újraértelmezésére, a hagyomány modernizálására. Ugyanazt akarta tenni Manet-val, mint amit Manet tett Velázquezzel.¹⁴ Mindehhez az alapot persze Bernáth „iskolája” jelentette, vagyis egy nem absztrakt, figuratív festészet, amely mégsem pusztán illusztratív szocialista realizmus, hanem inkább valamiféle panteisztikus naturalizmus, amelyet az új szocialista érában „kispolgári naturalizmusnak” minősítettek – miközben azért a ködös, (Vajda Lajos kifejezésével) „békanyálas” esztétika nem is állt olyan távol a vidék földhözragadt, vallásos világképétől; másrészt pedig kellő távolságot tartott attól a hétköznapi, jelenkori valóságtól, amelynek megjele-

¹⁴ ABLONCZY (2008).

nítése igen problematikus volt még a későbbi Kádár-korban is. Csernus ebbe az elként, nem e világi festészetbe akarta belevinni újra a valóságot, a kávéház nagyon is kézzelfogható, valamint a manet-i realizmus nagyon is elvont festői valóságát úgy, hogy a szeme előtt a nagy mesterek (Degas, Cézanne), a posztimpresszionista „látványfestészet” példája lebegett.¹⁵

Csernus célja tehát az igazi kultúra, a „szabad”, „felvilágosult” kávéházi kultúra megfestése lett egy ahhoz illő, azt festőileg kifejező stílussal, az akkoriban általa igen nagyra becsült Manet (*Reggeli a műteremben*, *A Folies-Bergère bárja*) realizmusával.¹⁶ Manet *Születésnapja*, a Csernus egyik visszaemlékezésében fel is idézett képi minta talán a *Reggeli a műteremben* lehetett, az asztal előtt álló fiatalemberrel, és a „fél-bevágott”, füstöt fújó, kalapos úrral. Csernus kávéházi életképén szintén három alak látható, mint a *Születésnapon*, a „tükrök”, a tükröződő üvegfelületek viszont a *Folies-Bergère*-re emlékeztetnek, melyet nyilván szintén jól ismert a festő. A téma pedig így a műterem és a bár kontaminációja lesz, annak egyfajta szocialista realista verziója, a „három lektorral” és magával a Hungária kávéházzal, amely a festő számára egyfajta szellemi stúdióként is szolgálhatott. Innen nézve viszont nem annyira, vagy nem kifejezetten a három lektor elidegenedett figurája a hangsúlyos, melyek elrendezése – legalábbis György Péter értelmezése¹⁷ szerint – azt sugallja, hogy mit is jelentett a hallgatás és a kiszolgáltatottság korszakában értelmiséginek lenni. Hanem inkább az értelmiségi lét látszólagos melankóliája mögött és „előtt” a tükrök és a tükröződések (múlt és jelen, hagyomány és modernség, magánszféra és köztér, szellem és anyag) játéka határozza meg a kép vizualitását az ablakokkal, a vizeskancsóval, a nekitámasztott újsággal, és persze a kókadt vörös tulipánnal, amelyben sokan már akkor a szigorú rákosista, kommunista ideológia temetését látták.¹⁸ Egyszóval a téma maga a festészet, és annak egy lehetséges autonóm, „kulturált” formája 1954–1955-ben, a szocialista realizmus delelőjén.

Az új Riviéra

Vajon mit is jelenthetett sikeres festőként kiállítani a *Saint-Tropez* című, nagyméretű festményt a legnagyobb volumenű hazai kiállításon (VII. Magyar Képzőművészeti Kiállítás), 1959-ben? Mi lehetett a képpel Csernus célja? Mert bizonyára volt, hiszen a *Három lektor* sem szimpla életképnek készült, és Csernus lassan festett, keveset dolgozott, azt is igen megfontoltan. Talán egy új *Riviéra* lebegett lelki szemei előtt? Bernáth 1927-es *Riviérája* az expresszionista kaland utáni „új”, „igazi” Bernáth első jelentős festménye; ez az a mű – nota bene egy posztexpresszionista festmény –, amelytől maga Bernáth is számította művészi pályája kezdetét. A *Saint-Tropez* Csernus addigi legnagyobb – két és fél méter széles – festménye, amely egy kikötőt ábrázol, az előtérben a Riviéra forgatagával, és egy szakállas, portrészzerű alakkal, valamint egy nem kevésbé titokzatos fekete kutyaival.¹⁹ A háttérben egy hatalmas második világháborús cirkáló tölti be a képteret, valamiféle technicizált mementó, amely elemeli a művet a posztimpresszionista tájképtől, sőt a szürrealizmustól is, melyhez technikája alapján kötni szokták.²⁰

¹⁵ BERNÁTH (1962).

¹⁶ Vö. BEKE (2000), 166.

¹⁷ GYÖRGY (1989).

¹⁸ Uo.

¹⁹ A Bernáth *Riviérája* felé mutató asszociációkat erősítheti a kép bal oldalán magasodó hatalmas szikla is, valamint az ég kéksége.

²⁰ A kép felső részén látható egy furcsa, szárnyas repülő szerkezet is, amelybe akár még egy *hommage* a Kondor Béla is belelátható, de éppígy utalhat a közös „mintára”, Leonardo da Vincire, illetve Ikarosz mitológiai történetére.

A *Saint-Tropez* sztorija ugyanis többnyire életrajzi, vagyis Hantai Simon és Max Ernst sztorija 1957-ből. A történet szerint Juhász Ferenc ajánlotta Cernusnak, hogy ha már arra jár, látogassa meg Párizsban földijét, a szintén biai Hantai Simont, aki aztán megmutatta neki, hogy éppen a Max Ernst-féle szürrealista technikákkal kísérletezik: tubusból nyomja a festéket a vászonra, és azt ott valamilyen késsel vagy fémdarabbal húzza el, ami szép, márványos festői felületet eredményez. Vagyis Párizsból érkezik Cernushoz és értelmezőihez a *frottage*, a *grattage* és a *décalcomania*, a dörzsölés, a kaparás és a cuppantás mindenféle anyagokkal és struktúrákkal. Tehát Ernst és Hantai a fókuszban – miközben ez inkább csak a technikai oldal, pontosabban a technika modernizálása ahhoz, hogy újra aktualizálni lehessen a modernizmus klasszikus és továbbra is érvényes, „festői” problémáit. Itt sem szabad elfelejteni ugyanis, hogy Cernus továbbra is Bernáth, de még inkább Degas és Manet felől „jön”. A *Saint-Tropez* mögött így nem annyira Ernst, vagyis egy szürrealista áll, hanem inkább Manet, vagyis egy realista, még pontosabban – ahogy kortársa, Charles Baudelaire mondta – a „modern élet festője”, aki maga is festett egy lenyűgöző árbocerdőt a bordeaux-i kikötőről. És ebben a nem annyira avantgárd, mint inkább modern genealógiában ugyanolyan fontos – legalábbis Cernus felől nézve – a „festő”, mint a „modern”.

Manet modernségének művészettörténeti konstrukciója amúgy meglepő módon és jellegzetesen „szocialista”, nehezen szakad el ugyanis a tartalom és a forma kettősétől. Ezt mutatja T. J. Clark és Michael Fried „vitája” is.²¹ Ebben Clark képviselte a tartalmat, a „marxista” reflexiót, amely szerint a művészet története mindenekelőtt társadalomtörténet. Fried jórészt ezzel az értelmezéssel és a kapitalista, piaci ideológiával szemben – Clement Greenberg nyomán – a modernizmust a formában kereste, a festészet autonómiájában.²² Ezért is lett nála – éppúgy, mint Greenbergnél – Manet az első modern festő, aki bizonyos értelemben szakított a hagyománnyal és annak „másolásával”. Ami persze – legalábbis Cernus nézőpontjából – furcsa, hiszen Manet Velázquez és Goyát modernizálta, de Greenberg és Fried szerint mégis nála uralkodott el először a festői felület esztétikája az ábrázolt tartalom politikája fölött, és vált a festészet témájává a festészet maga. Clark ezt nem vonja kétségbe, mégis úgy gondolja, hogy minden formai újításán túl Manet – a többi intranzigens, közkeletűben, és némiképp félrevezetően, impresszionista festővel egyetemben – a burzsoázia és a kapitalizmus prominens festője volt, aki az új osztály új, polgári világképét vitte vászonra. Ez persze Cernust nem igazán érdekelte, ő nem „nyugati” szűrőn át látta Manet-t, inkább a szocialista realizmus problematikájából keresett rajta keresztül kitorési lehetőséget; a zsdanovi „fából vaskarikát” úgy fogalmazta meg, hogy „feszünk természet után, úgy, ahogy látjuk, de a kép témája olyan legyen, mint amilyen lesz majd húsz év múlva a Szovjetunió”.²³ És itt igazán a „de” a hangsúlyos. Cernus számára ugyanis nem az absztrakció és a figurativitás feszültsége volt fontos, hanem vérbeli realista festőhöz illően az idea és a matéria viszonya.²⁴ Az *Újpesti rakpart* 1956-ban már erről szólt, és aztán jött csak a festék maratásának és kaparásának szürrealista megerősítése Hantai és Ernst által, ami kiváló eszközt kínált egyrészt az irreálisá váló, Kádár-kori hazug valóság, másrészt a lassú, de biztos ideológiai erózió ábrázolásához is.

²¹ Vö. CLARK (1985); FRIED (1990). Innen nézve érdekes, hogy Clarktól és Friedtől egyaránt függetlenül Németh Lajos is a nagybetűs Kép és az autonómia képviselője alapján írta meg kései és legátfogóbb Cernus-elemzését, amely így kikerülte Cernus művének – szerintem releváns – „marxista” kritikáját. Vö. NÉMETH (1987–1988).

²² GREENBERG (1940); GREENBERG (1961).

²³ Kis (1996).

²⁴ És ez egyúttal fontos kontextus ahhoz is, hogy miért lettek ők szür-naturalisták, nem csupán szimplán szür-realisták – éppen az ideát kérték rajtuk számon, és a merő naturalizmus miatt kárhoztatták őket.

Vagyis Csernus festését nem annyira a szürrealizmus, mint inkább a szocialista realizmus felől érdemes szemlélni. Csernus művei ugyanis 1958-tól és a *Saint-Tropez*-től kezdve nem kisebb feladatot hajtanak végre, mint a szocialista realizmus felbomlásának, amortizálódásának művészi leképezését: ennek a programnak lesz majd



2. Csernus Tibor: *Saint-Tropez*, 1959

egyfajta végpontja az 1964-es *Nádas*. De előbb még jött a nagy kísérlet a szintézisre, a *Saint-Tropez*. Egy nagyon „nyugati” kép, amely a maga idejében csakis a dekadens, bomló, oszló Nyugatot ábrázolhatta, a látszat és a valóság kettőségét, az illúzió ál-ságos hatalmát, és a még nagyon közeli világháború traumáját, amelyet a Nyugat – legalábbis „bal”-ról, illetve Keletről nézve – a fogyasztás spektakulárumával próbált meg elfedni. Az előtér forgataga maga a jólét, a divatos, nyüzsgő tömeg azonban a jachtok erdejének festői háttére előtt a háttérben álló hatalmas hadihajó elrejtését szolgálja. Mindezt az ideológiai tartalmat azonban a korabeli kritika és a néző elől is eltakarta a kivitelezés zavarba ejtő gazdagsága, a látványfestészet „szürrealista” fel-frissítése, amely amúgy Bernáth zavart értetlenségét is kiváltotta, aki ha nem is absztrakciót, de értelmetlen torzítást látott a műben.²⁵ A kritika persze nem nagyon írta ezt meg, maximum „Buffet hatását” emlegette, meglepően tájékozottan.²⁶ A későbbi „tanítvány”, Gyémánt László szerint viszont a *Saint-Tropez* óriási hatást tett rájuk, ekkor indult be igazán a Csernus-iskola, mert mindenki azt akarta csinálni, amit Csernus, aki a kiállítás egyik szenzációja lett.²⁷ A *Saint-Tropez* után viszont retorziók jöttek, pedig a mű valójában sikeres volt, legalábbis külföldön: beválogatták ugyanis a bécsi VIT (Világifjúsági Találkozó) magyar képzőművészeti anyagába, és az ottaniak 1959-ben még oklevéllel is kitüntették.

²⁵ A képen amúgy valószínűleg a torzítás forrása, az „új stílus” hőse is szerepel, hiszen a kép centrumába helyezett, portrészzerűen megfestett, szakállas, kék ruhás alakban – korabeli fotói alapján – Hantai Simont lehet sejteni.

Az is elképzelhető, hogy Csernust éppen ő vitte el Saint-Tropez-ba is, de erről nincsenek adataink.

A többi alak a szürrealitás különböző fokain áll, többnyire nincs arcuk, az egyik központi figurának a feje is beleolvad egy lakóhajó szinkavalkádjába, egy másik pedig a kép jobb szélén olyan, mintha Degas egyik vásznáról lépett volna át.

²⁶ HERCZEG (1959).

²⁷ GYÉMÁNT (2004).

Magyarországon viszont nem engedték kiállításra Csernus műveit, pontosabban nem kapott egyéni kiállítási lehetőséget, és nem kapott köztéri megbízást sem (állítólag részt vett a székesfehérvári pályaudvar és a Madách Színház freskóinak pályázatán), viszont jelentős – persze inkább külföldi – kiállításokra vitték, amelyeket Aradi Nóra is citált, amikor Németh Lajos számon kérte a kultúrpolitikán Csernus háttérbe szorítását, illusztrátorrá degradálását.²⁸ Sőt Aradi azt is hozzátehetné volna, hogy Csernustól még vásárolt is az állam (a Magyar Nemzeti Galéria)! Arról viszont nem szól Aradi, hogy milyen műveket állítottak ki Csernustól a *Saint-Tropez* „sikere” után. Kizárólag grafikákat: az 1960-as Velencei Biennálén is a József Attila verseihez készített könyvillusztrációi szerepeltek, és ezeket vásárolta meg, majd állította ki külföldön a Nemzeti Galéria is.²⁹ Csernus tehát – sommásan – külföldön reprezentálhatta ugyan a Magyar Népköztársaság liberalizmusát az első amnesztiák (1960, 1961) éveiben, de itthon nem kapott komoly kiállítási lehetőséget, nehogy nagyméretű és tetszetős műveivel „zülesztő” hatást fejtsen ki. (Más kérdés, hogy a *Saint-Tropez* szellemét már nem lehetett visszazárni a palackba, de erről majd később, a *Nádas* kapcsán.)

A nyilvánosság problémáját pontosan exponálja Kondor Béla közbevetése is, aki Láncz Sándor egy bírálatára reagálva azt indítványozta az *Élet és Irodalomban*, hogy legyen Csernusnak nyilvános egyéni kiállítása, és ne zárt ajtók mögött, szűk szakmai körben vitassák meg és (borítékolhatóan) ítéljék el festészetét.³⁰ De ugyanebben az időben Németh Lajos és Aradi Nóra csörtéje is erről szólt az *Új Írásban*. Németh Lajos az 1956 utáni új tendenciák és friss kíváncsiságok értékelése során az absztrakció és a szürrealizmus problematikája kapcsán két fiatal festőt – Kondor Bélát és Csernus Tibort – konkrétan is kiemelt a szocialista realista művészet lehetséges megújítói-ként. Művészetüket Kállai Ernő és a „természet rejtett arca” nyomán – áttételesen ugyan, de – a természettudomány új világképéhez kötötte. Aradi viszont nem látta meg a művek újszerűségét és aktualitását, az absztrakt és a szürrealis törekvéseket egyaránt sematikusnak, öncélúnak tartotta; hangsúlyozta, hogy azok nem közölnek társadalmilag hasznos mondanivalót, és – Németh Lajossal egyetemben – figyelmen kívül hagyják a két világrendszer minden területre kiterjedő küzdelmét. Aradi tehát tartotta magát a dekadens szürrealizmus és a „nyugati” elidegenedés marxista olvasatához, amelyhez amúgy kiváló illusztrációként szolgálhatott a *Saint-Tropez*, majd a francia korzó „magyar” verziója, az 1962-es *Lehel téri piac* is. Miközben a festmény „igazsága” valahol Aradi vonalas kommunizmusa és Németh „reformkommunizmusa” között helyezkedhetett el – Csernus tartotta magát a realizmushoz, de annak felfrísztetéséhez nem áttért „nyugati” eszközökhöz nyúlni.

A Nádasban

A *Nádas* Magyarországon 1965-ben állították ki először a X. Magyar Képzőművészeti Kiállításon. Csernus ekkor már Párizsban dolgozott, de még nem disszidált. 1964-ben – kétéves hercehurca után – a párizsi Galerie Lambert rendezhetett kiállítást műveiből, miközben Budapesten nem kapott ilyen lehetőséget. A festő ráadásul egy

²⁸ NÉMETH (1961).

²⁹ ARADI (1962).

³⁰ KONDOR (1962).



3. Csernus Tibor: Nádas, 1964

tanulmányút keretében, érvényes útlevelemmel, feleségével együtt ki is kísérhette képeit. Csak akkor „disszidált”, 1965-ben, amikor – talán részben a *Nádas* kritikái miatt – nem hosszabbították meg újra a kint tartózkodási engedélyét, mégis Párizsban maradt. Ekkor, a X. Magyar Képzőművészeti kiállítás apropóján a kritikák továbbra is Csernus formalizmusát nehezményezték. A vita megfellebbezhetetlen konklúziójában pedig, a *Társadalmi Szemlében* Rózsa Gyula adta ki az ukázt, mely szerint nem elsősorban formai, hanem tartalmi szempontok alapján kellene bírálni Kondor és

³¹ RÓZSA (1966).

Csernus (ismét így együtt) nem marxista „filozófiáját”, előbbi esetében az egzisztencializmust, utóbbinál pedig a szubjektív idealizmust – bármit jelentsen is az.³¹

E filozófiai interpretációra azonban még a Csernust támogató művészettörténészek sem tettek kísérletet, és az egész irányzatot értékelő Pernecky Géza sem vállalkozott a feladatra. A szürrealizmus, és pláne a szürnaturalizmus valószínűleg túl nagy falat lett volna egy „képzőművészeti” kritikus számára. Bernáth Mária is elkerülte ezt a csapdát a Csernusról szóló korabeli írásában, talán azért is, mert nem kisebb figura, mint az ország vezető, hivatalos kritikusa, Rényi Péter mondta ki a verdictet Csernusról a *Népszabadságban*, miszerint az alkotó az irracionalizmus elméleteivel kokettál, és még filozófiaként is komolyan veszi a szürrealizmust.³² E komolyság szellemében egyedül Szabó Júlia írt a *Nádasról*.³³ Elemzése lényegében igényes, konszenzuális, szürrealista ihletésű elemzés, amely Kállai Ernő tradíciója felől értelmezi a képet. Kiemeli a kép szürreális, biológiai, mikrovilágbeli dimenzióit, és hangsúlyozza azt is, hogy provokatívan összekapcsolódik benne a pszichológiai és a biológiai világ, és maga az emberi is a biológiai dimenziók felől ábrázolódik. Mintha egy új, szürreális, bioromantikus *Reggeli a szabadban*t látnánk – sugallja Szabó Júlia, az asszamlázás-szerű megjelenés viszont már a neodadát és Robert Rauschenberget idézi, aki 1964-ben lett a Velencei Biennále nagydíjasa.

Ehhez az adekvát művészettörténeti elemzéshez képest, mely bizonyos tekintetben még mindig szocialista, hiszen filozófiai kontextust kerít a formalista, stíluskritikai elemzés köré, létezik már egy posztoszocialista értelmezés is arról a szürreális, „atomkori” tájképről, amelyet Csernus és követői (például Korga és Gyémánt) megjelenítettek.

Juhász Ferenc és Kondor Béla kapcsán György Péter írt bővebben erről a világtépről, amely 1956 traumája után hirtelen és nagy ívben eltávolodott a napi politikától, mondhatni a kozmoszhoz menekült, és ebben a perspektívában mutatott rá az emberi lét esendőségére és borzalmára.³⁴ Csernus ugyanekhez az „eszképista” körhöz tartozott, hiszen jól ismerte és tisztelte mind Juhász, mind Kondor munkásságát. Ez az új elemzés azonban valahol még mindig formalista, mert mintha nem számolna azzal, hogy Kondor – és még inkább Csernus – festészete nem csak épít és teremt, és nem csak elmenekül ebbe a „másik” világba, hanem egyúttal valamit le is bont, ha tetszik: dekonstruál, vagy legalábbis dekomponál, és paradox módon a régi mestereknél keres ugyan támaszt, de közben mégiscsak a látható világ elemeiből építkezik. E látható világ konkrét idézetek formájában meg is jelenik a *Nádasban*. Csernus ugyanis több dolgot is beleragasztott a festménybe: egyrészt egy külföldi magazin borítójáról készült ofszet reprodukciót, másrészt pedig érmék és egy óra képét is. A magazin címlapján gyönyörű, szőke nő látható, az egyik érmén pedig – antik remniszcenciákat ébresztve – egy kentaur alakja ismerhető fel. Ez a kentaur mintegy vissza is vezet a mű „témájához”, a nádasban álló stéghez, a fura Parnasszushoz, ahol az alakok a bomlás és a dekomponálás különböző fokát mutatják. Egyes alakok – összesen tizenkettőt lehet számba venni – fotografikus hűséggel vannak megfestve, míg mások csupán egy-egy „vonással” (inkább késsel, mint ecsettel). A stégen elhelyezkedő csoport egyes figurái jól láthatóan férfiak, míg a többiek in-

³² Vö. BERNÁTH (1965); RÉNYI (1965).

³³ SZABÓ (1966).

³⁴ GYÖRGY (2005), 54–66.

kább nők, a középpontban azonban nem Apolló, de még csak nem is Homérosz áll, hanem egy csinos, fiatal, fürdőruhás nő fekszik a hasán, csábos, napozó pozícióban, kacéran felemelt lábbal – ha tetszik, Kalliopé, Zeus és Mnemoszüné lánya, az epikus költészet múzsája egy férfimagazin címlapjáról. Cernus tehát nemcsak a realista és a szürrealista festői elemeket keveri, hanem a klasszikus, antik és a korabeli, populáris képi fragmentumokat is, ami egy egészen szemtelenül nyugati, dekadens, „popos” összehatást eredményez. A klasszikus formalista elemzés is valami hasonló nehezményezett Cernus és szürrealista „mestereinek” témaválasztásában, és az sem véletlen, hogy Aradi Nóra – Andrej Zsdanov és Révai József nyomán – a szürrealizmus veszélyes irracionálisát a mesék és a „komolytalan” gyermekkönyvek világába száműzte.³⁵

³⁵ ARADI (1964).

A valós képekhez képest az irodalomban a szürrealizmus sokkal szerveesebben tudott túlélni. Jó példa erre Juhász Ferenc költői világa a népi és a tudományos kozmológia kombinálásával, vagy a *Tékozló ország* (1954) a mocsár képével, amelyet Kondor szinte rögtön illusztrált is a híres *Dózsa*-sorozattal 1956-ban, végzős főiskolai hallgatóként. Ebből a perspektívából felmerülhet a kérdés, hogy Cernus *Nádasa* vajon rokona lehet-e Juhász mocsarának: „Hogy zabál a mocsár, fortyogva, bőföggve be-falja mind a menekülőt! Gyomrában majd a csontvázak csipketornyai, a halál csontkastélyai libegnek, a csonttalan egysejtű, az ős-puhány így lesz csontvázal több, mint a gyermek, ha épül anyja méhében, de most még kortyol, hemzseg a fuldokló barom, üvölt.” Ha igen, akkor ezzel az újfajta anyagisággal lépést tartva talán még a „dekadens” formalista elemzés is módosítható. Korga kapcsán már céloztam rá, hogy a Gresham-körnek tulajdonított panteisztikus és arisztokratikus természetvallás a hatvanas években aktualizálható volt az atomkor szelleme szerint, amely belelátta a természetbe a világ mélyszerkezetét, és azt is, ahogyan az elemeire bomlik a nyugati kataklizma (Hiroshima traumája) során.

Ez a nézőpont egyáltalán nem idegen attól, amivel a posztformalista elemzések a szürrealizmust felövezték.³⁶ Krauss és Bois értelmezésében a szürrealizmus nem csupán a modernizmus másik arca, hanem egyúttal mélyebb szintje is, amely nem csak a bretoni, légies, álomszerű dimenziók felé nyitja meg a képzeletet, hanem megjelenik benne a valódi matéria is; az, amivel kapcsolatban Georges Bataille az *informe* kifejezést használta, ami távolról sem rokon az informel és a tasizmus festői kísérleteivel.³⁷ Bataille a maga új, alapvető (bázisszerű) materializmusát a húszas évek végén fejtette ki, André Bretonnal szemben; Krauss és Bois pedig Clement Greenberg és Michael Fried optikai modernizmusával szemben alkalmazta, amely idealista, purista, sikyszerű és önreferenciális. A posztformalista kritikusok, így Bataille és barátai (a *Documents* szerzői, Breton ellenfelei), azaz a másik szürrealizmus, illetve a neodada, az újrealizmus és a *pop art* anyagszerűségét és „obszcenitását” domborították ki, és olyan kifejezések mentén értelmeztek a műveket, mint a dekomponálás, a formátlanság, az entrópia és a giccs. Így jelenhetett meg náluk a „másik”, a bataille-i szürrealizmuson keresztül a modernizmusban mindaz, amit elfojtott a ráció és a psziché, mindaz, ami abjekt, irracionális, szexuális és állati.

³⁶ KRAUSS–BOIS (1997).

³⁷ BATAILLE (1929), 382.

Ebben a szürrealis dimenzióban a *Nádas* maga a magyar *informe*. Virtuális kontextusában ott van a *nouveau réalisme* és a *pop art* „vissza a valósághoz” programja, de Jackson Pollock csikkjei is a *Full Fathom Five*-ban, és Robert Rauschenberg „piszok-festményei”. Perneczky is ebből az irányból írhatta azt már 1966-ban a szür-naturalisták kapcsán, hogy az már egyféle *pop art*; és valóban, az 1964-es Velencei Biennále mintha komoly fordulópontot jelentene – legalábbis a magyar művészetben. Csernus Párizsban már nem fest (pontosabban nem állít ki) több szürnaturalista művet, itthon pedig Lakner és Gyémánt is vált a *pop art* felé. Bizonyos tekintetben már a Stúdió '66 hírhedt „szürnaturalista” terme is „poszt” jelenség, és már Perneczky is egyfajta nekrológot írt a „szür-naturalizmusról”. A bomlás és a dekompozíció művészi megjelenítése azonban nem 1964-ben, de nem is a második világháború után kezdődött a szürrealizmus és a dada második hullámával, hanem jelen volt már a húszas években is – legalábbis Georges Bataille és társai műveiben. Érdekes módon Bataille Greenberghez hasonlóan, de őt megelőzően, szintén Manet-nál kereste a modernizmus kezdetét, ez azonban nála egy „másik”, mondhatni „valódi” modernizmust jelentett. A modernizmus kulcsa ugyanis a francia filozófus számára az *Olympia* volt, annak prominens és izgató erotikája, amely abból fakad, hogy a nő a képen igazából nem tartozik sehová, nem akadémikus, mitológiai alak, és nem is naturalista kurtizán, teljesen egyedi és egyedülálló – és Bataille szerint ez a valódi realizmus.

A sehová nem tartozás és az egyediség Csernust sem hagyta hidegen. Ennek és a szürnaturalizmusnak is a *Saint-Tropez* a fő műve, illetve szinte tézisműként az 1963-as *Modellezők* (*Endresz Béla emlékére*), amely a magyar technikátörténet örve alatt nem kisebb témát vitt vászonra, mint az ideák és a valóság, avagy az illúzió és a realitás viszonyát. Az 1964-es *Nádas* már a törekény egyensúly, a festői utópia végét jelzi. Az idealizált emberi alakok eltűnnek, helyüket abjekt, amorf lények veszik át a *Nádas*, azaz a magyar mocsár kisszerű, gusztustalan Parnasszusán. Mintha Csernus egy végső, maró szatírába csúszó, ironikus gesztussal magáévá tette volna a szocialista realista bírálatot, mely szerint művei minden formai különlegességük és technikai érdekességük (értsd: minden szürrealista *trouvaille*) ellenére is alapvetően ízléstelenek, formátlanok. A *Nádas* így a tagadás maga, a szocialista valóság, az illusztratív kisrealizmus (mocsár) és a szocialista ideák, a formátlan, amorf marxista esztétika (stég) együttes tagadása. A végső csattanó mégis az, hogy ehhez az interpretációhoz nem annyira az új kultúrtörténeten, mint inkább a klasszikus formalizmust megszüntetve megőrző, posztformalista esztétikán keresztül vezet az út, amely nem a figuratív realizmus absztrakt tagadását keresi a *Nádas*ban, hanem a szocialista realista esztétika konkrét kritikájaként fogja fel azt.

BIBLIOGRÁFIA

- ABLONCZY (2008) – ABLONCZY László: A Montmartre lovagja: Csernus Tibor, *Hítel*, 2008, 1. sz., 73–74.
- ARADI (1962) – ARADI Nóra: Válasz egy vitacikkre, *Új Írás*, 1962, 1. sz., 57–65.
- ARADI (1964) – ARADI Nóra: *Absztrakt képzőművészet*, Budapest, Kossuth, 1964.
- BATAILLE (1929) – Georges BATAILLE: L'Informe, *Documents*, 1929, 7. sz.
- BEKE (2000) – BEKE László: Csernus és a festészet, in Uő (szerk.): *Csernus Tibor*, Helikon, Budapest, 2000.
- BERNÁTH (1962) – BERNÁTH Aurél: Az absztrakt művészetről. A Szinyei Társaság és művészetünk útja (1947), in *A múzsa körül*, Budapest, Szépirodalmi, 1962, 172–186.
- BERNÁTH (1965) – BERNÁTH Mária: Csernus Tiborról, *Magyar Építőművészet*, 1965, 2. sz., 38–39.
- BOIS (1990) – Yves-Alain BOIS: *Painting as Model*, Cambridge, MIT Press, 1990.
- CLARK (1985) – T. J. CLARK: *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York, Knopf, 1985.
- DOMOKOS (2006) – DOMOKOS Mátyás: Képregény. Non-fiction, *Holmi*, 2006, 7. sz., 851–867.
- FRIED (1990) – Michael FRIED: *Manet's Modernism, or the Face of Painting in the 1860s*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- GREENBERG (1940) – Clement GREENBERG: Towards a Newer Laocoon, *Partisan Review*, 1940, 7–8. sz., 296–310.
- GREENBERG (1961) – Clement GREENBERG: Modernist Painting, *The Arts Yearbook*, 1961, 4. sz., 103–108.
- GYÉMÁNT (2004) – GYÉMÁNT László: Csernusnál, Párizsban, *Premier*, 2004, 12. sz., 106.
- GYÖRGY (1989) – GYÖRGY Péter: Kondorostól Párizsig, *Holmi*, 1989, 11. sz., 215–222.
- GYÖRGY (2005) – GYÖRGY Péter: *Kádár köpönyege*, Budapest, Magvető, 2005.
- HERCZEG (1959) – HERCZEG János: A VII. Magyar Képzőművészeti Kiállítás, *Népszabadság*, 1959. április 19., 7.
- KALMÁR (1998) – KALMÁR Melinda: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*, Budapest, Magvető, 1998.
- KIS (1996) – KIS Tibor: Századvégi zárszámadás. Beszélgetés Csernus Tiborral, *Kritika*, 1996, 10. sz., 31.
- KONDOR (1962) – KONDOR Béla: Olvasói levél, *Élet és Irodalom*, 1962. január 20.
- KRAUSS (1993) – Rosalind KRAUSS: *The Optical Unconscious*, Cambridge, MIT Press, 1993.
- KRAUSS–BOIS (1997) – Rosalind KRAUSS–Yves-Alain BOIS: *Formless. A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997.
- LÁNCZ (1964) – LÁNCZ Sándor: Korga György festményei, *Népművelés*, 1964, 5. sz., 38–39.
- NAGY (1991) – NAGY Ildikó (szerk.): *Hatvanas évek. Új törekvések a képzőművészetben*, Budapest, MNG, 1991.
- NÉMETH (1961) – NÉMETH Lajos: Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről, *Új Írás*, 1961, 8. sz., 738–744.
- NÉMETH (1987–1988) – NÉMETH Lajos: Csernus Tibor és a kép, *Literatúra*, 1987–1988, 1–2. sz., 162–178.
- OELMACHER (1964) – OELMACHER Anna: Fiatal festő képei a Mednyánszky-teremben, *Magyar Nemzet*, 1964. március 5.
- PATAKI (1991) – PATAKI Gábor: A „hivatott kertészek”. Képzőművészeti kritika 1957–1965 között, in NAGY (1991), 28–32.
- PERNECZKY (1966) – PERNECZKY Géza: A magyar „szür-naturalizmus” problémája, *Új Írás*, 1966, 11. sz., 100–109.
- PIOTROWSKI (2009) – Piotr PIOTROWSKI: *In the Shadow of Yalta. Art and Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London, Reaktion, 2009.
- RÉNYI (1965) – RÉNYI Péter: A X. Magyar Képzőművészeti Kiállításról, *Népszabadság*, 1965. október 3., 9–10.
- RÓZSA (1966) – RÓZSA Gyula: A X. Magyar Képzőművészeti Kiállítás a bírálatok mérlegén, *Társadalmi Szemle*, 1966, 1. sz., 78.
- SZABADI (1964) – SZABADI Judit: Korga György kiállítása a Mednyánszky Teremben, *Művészet*, 1964, 7. sz., 43–44.
- SZABADI (1966) – SZABADI Judit: Magic Naturalism, *New Hungarian Quarterly*, 22, 1966, 194–199.
- SZABÓ (1966) – SZABÓ Júlia: Csernus Tibor: Nádas, *Jelenkor*, 1966, 5. sz., 454–456.
- SZENTESI (1991) – SZENTESI Edit: Beszélgetés Lakner Lászlóval, in NAGY (1991), 125–138.

Andrási Gábor

Mérges gaz a művészet rónáján

Régi és új absztrakció Magyarországon
1957–1968

„...a mai festő nem kerülgetheti gyáván az absztrakt művészetet, hanem ki kell állnia és leszámolni vele.” (Genthon István, 1958)

„Nem volt egy örömnép az a hatvanas évek eleje...” (Erdély Miklós, 1981 körül)

Tanulmányom célja, hogy a 20. századi magyar képzőművészet egy adott időszakában, az 1957 és 1968 közötti – képszerűbben fogalmazva: a magyar ősz követő és a prágai tavaszt megelőző – bő évtizedben a produkció és a recepció kettős perspektívájából vizsgálja meg a hazai „absztrakt művészet” helyzetét. Recepción itt nem az aktuális produkció napi kritikáját, hanem az absztrakcióra elvi általánosságban vonatkozó és nyilvánosan hozzáférhető elméleti (vagy annak szánt) irodalmat értem. Az írás első, terjedelmesebb része a korabeli absztrakt diskurzus elemzése, második része pedig kísérlet a teoretikus megállapítások alkalmazására a tárgyalt időszak vonatkozó művészeti produkciója tekintetében.

*A szerző művészettörténész. 1981–2007: az Óbudai Társaskör Galéria és Óbudai Pincegaléria kurátora (fontosabb csoportos kiállítások: A gondolat formái, 1992; Vízpróba, 1995; ArtSiders, 2000). 2007–2010: a PIM Kassák Múzeum vezetője, 2010 óta az MTI MKI munkatársa. 2000-től a Műértő folyóirat főszerkesztője. Kutatási területei: klasszikus magyar avantgárd (Kassák Lajos, Kállai Ernő); az 1960–1970-es évek progresszív jelenségei (Zuglói Kör, Veszelszky Béla); hazai és nemzetközi kortárs művészet (kiállítás- és biennáleipar a posztfordista és a posztiszocialista társadalmakban). Jelenleg az intézet Hosszú hatvanas évek kutatásának projektfelelőse, a Mezei Ottó hagyatékából összeállítandó kötet társszerkesztője.
E-mail címe: andrasig@arthist.mta.hu*

*Gábor Andrási, art historian, curator of the Óbudai Társaskör Gallery and the Óbuda Cellar Gallery between 1981 and 2007 (most important group exhibitions: Forms of Thought, 1992; Trial by Water, 1995; ArtSiders, 2000). Director of the Kassák Museum (an institute of the Petőfi Literary Museum) between 2007 and 2010. Since 2010 he has been a research fellow at the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences. He has also been the editor-in-chief of the periodical Műértő (Connoisseur) since 2000. Fields of research include: classic Hungarian avant-garde (Lajos Kassák, Ernő Kállai), progressive movements of the 1960s and 1970s (the Zuglói Circle, Béla Veszelszky), Hungarian and international contemporary art (exhibition and biennial industry in the post-Fordist and post-Socialist societies). Currently he is the project head of the Institute's research on the so-called long Sixties and co-editor of the volume assembled from the bequest of Ottó Mezei.
E-mail address: andrasig@arthist.mta.hu*

A fenti idézőjel azt kívánja érzékeltetni, hogy az absztrakció fogalmát – a negatív kultúrpolitikai megítélés és logikáját követve – a korszakban többnyire differenciálatlanul alkalmazták a jelenséget elítélők és védelmezők egyaránt. A nem-ábrázoló (korabeli kifejezéssel: non-figuratív) művészet halmazán belül az egyetlen közkeletű – a szembeötlő formai jellemzőket tekintetbe vevő – megkülönböztetés a geometrikus (korabeli kifejezéssel: konstruktív) tendenciák elkülönítése volt. A modernista kánon fokozatos térnyerésével – a véleményformáló szakmai elit belső átrendeződésével, a Kádár-kor hivatalos ábrázoló (realistának minősülő) művészetétől és esztétikájától való egyre nyitabb elhatárolódásával, a nézetek avantgárd szempontú radikalizálódásával – párhuzamosan megszülető alternatív narratívák a progresszió egységben rejlő erejének érzékeltetése érdekében az egyes jelenségek és személyek kapcsolódásait és összetartozását

hangsúlyozták; ahogy évtizedekkel korábban Kállai is tette: „nem azt, ami elv拉斯zt, hanem ami összeköt.” A közös nevezőt a szocialista realista (pontosabban: szocialista realistaként meghatározott), később „új realistának” nevezett hivatalos művészettel és a modernizmust elutasító kritikával való szembenállás jelentette; a többi elvi és formai kérdés ennek az alapvető művészetpolitikai kontextusnak rendelődött alá.

Kortárs szempont

Ezért a hazai avantgárd hagyományait (a tízes–húszas, de leginkább a harmincas–negyvenes években időszerű produkciót) a hatvanas években továbbra is képviselő, tovább éltető–tovább fejlesztő késő modern és az aktuális egyetemes trendekre figyelő, azokkal lépést tartani kívánó kortárs (új avantgárd; ahogy akkor nevezték: neoavantgárd) művészet különbségeire – a hatalom és az oppozíció oldaláról is – kevesebb figyelem irányult. Az akkor létező, lokális színezetű késő modern pozíciók és a velük párhuzamosan kialakult kortárs stratégiák szétválasztására a nyolcvanas évek végétől került nagyobb hangsúly; addig az avantgárd generációk folytonossága és egymás vállalása, illetve a mesterek és tanítványok, a példát mutató és a példát követő egyéniségek viszonya dominálta a hazai progresszív művészet történetét.¹

Németh Lajos 1990-ben a hatvanas évek legfontosabb – és nem pusztán a sztálinizmusból, hanem a magyar kultúra történetéből örökölt – jellemzőjének ítélte a kádári művészetpolitika által egyoldalúan erőltetett „kollektív, közösségi funkciójú” és az autonóm művészet (*art indépendant*) konfliktusát. A közösségi funkció tartalmi meghatározásának kisajátításával és diktatórikus, adminisztratív eszközökkel történő abszolutizálásával „az autonóm művészet koncepciója [...] üldözöttté vált, úgyszólván illegálisba szorult. [...] Bármerre igazodott is egy modern szellemű művész, abban egy táborba került, hogy szemben állt a hivatalos művészetpolitikával.”²

Ugyanakkor paradigmaváltásként értékelte a fiatalok (az új avantgárd) megváltozott orientációját, a (kortárs) művészetről való eltérő gondolkodását: „egyértelműen vállalták a Nyugatot, néha a hidat-verés, a meghonosítás, sőt az utánzás szerepét is.”³ Hogy ez az orientáció tudatos volt, arra számos példát lehet felsorakoztatni az *Iparterv* és a *Szürenon* kiállítások írásos dokumentumaiból és a résztvevők nyilatkozataiból egyaránt.⁴ Németh Lajos az idősebb nemzedék (Korniss, Schaár, Ország Lili) művészetét (érdekes módon közük sorolta Kondor Bélát is) már lokális hagyományként értelmezte, és – szemben az új avantgárd fiatalokkal – a „magyar tradícióból” látta levezethetőnek – noha két évtizeddel korábban ők is ugyanazt a „kortársi” munkát végezték el, mint a hatvanas években pályára lépők. Egykori teljesítményükre (az Európai Iskola programja *par excellence* ezt célozta) ugyanúgy érvényes volt, amit Bak Imre mondott saját generációjáról: megpróbálták „a magyar művészetet visszavezetni egy nemzetközi kapcsolatrendszerbe”, mert „semmilyen nemzeti művészet nem létezhet az egyetemes folyamatok nélkül”, és „minden nemzeti művészetnek a speciális feladatai egy ilyen kontextusban jelölhetők ki értelmesen.”⁵

Ha közelebről megvizsgáljuk az általa említettek közül Korniss munkásságát, megállapítható, hogy a harmincas–negyvenes években aktuális – Vajda Lajossal kö-

¹ A magyar avantgárd belső „rétegeinek” megkülönböztetéséhez lásd FORGÁCS (1994), 326, és FORGÁCS (2007). Az avantgárd és a neoavantgárd elvi megkülönböztetéséhez lásd HORNYIK (2007).

² Beszélgetés Németh Lajossal, in NAGY (1991), 67.

³ Uo., 72.

⁴ „E tizenegy fiatal művész kiállítása jelzi azokat a törekvéseket, amelyek a világ legjobb avantgarde irányzataihoz kapcsolódnak. [...] Odakötődnek a pop-art, informel, új absztrakt, illuzionista absztrakt, absztrakt impresszionizmus gyűjtőnevekkel jelzett tendenciákhoz.” (SINKOVITS [1968]). „Alaki szempontból az különbözteti meg sokukat a Vajda-nemzedéktől, hogy a nonfigurativitásnak elsősorban nem annyira konstruktív, mint inkább az informel lehetőségeit igyekeznek kiaknázni.” (UNGVÁRY [1969]).

⁵ Beszélgetés Bak Imrével, in NAGY (1991), 181.

zösen kidolgozott, majd az Európai Iskola közegében továbbfejlesztett – „szentendrei” programját az ötvenes évek végén a kortárs trendekbe illeszthető kalligráfiával váltotta fel. Ha pedig Ország Lili életművét nézzük meg ebből a szempontból, hasonló distinkciót tehetünk: ötvenes évekbeli narratív-figurális (poszt)szürrealizmusa a hatvanas években a korszellemhez illeszkedő, a faktúra- és a gesztusfestészet tanulságait érvényesítő képfelfogássá alakult át. Tehát az egyes életműveken belül is lehetséges különbséget tenni: az adott alkotók bizonyos periódusaikban (de nem okvetlenül egyfajta lineáris fejlődéselv mentén „előrehaladva”) kapcsolódtak a korabeli kortárs művészet problémafelvetéseihez, más periódusaikban nem. Elvben elképzelhető olyan *oeuvre* is, amely folyamatosan követi a kortárs diskurzus mozgását, és olyan is, amely mindvégig attól függetlenül, pusztán lokális vagy más releváns, de a kortárs diskurzust figyelmen kívül hagyó kontextusban határozza meg és építi fel magát (Halmy Miklós és Veress Pál formai szempontból eltérő módon ugyan, de a mitikus hagyományra épülő felületfestészetet művelt). A kortárs diskurzushoz kötődés tehát nem generációfüggő, és önmagában nem is értékkritérium; nem az adott teljesítmény minőségét, hanem egy szellemi kapcsolatfelvétel – Németh Lajos kifejezésével: orientáció – meglétét vagy hiányát jelenti.

A kortárs szempont érvényesülése legszemléletesebben két fontos, a korszakban megkerülhetetlen – és a művészeti rendszer működését minduntalan próbára tévő, feszültséget generáló – személyiség: a harmincas éveiben járó Kondor Béla és a nála több mint negyven évvel idősebb Kassák Lajos megítélésében mutatkozott meg. Ezúttal nem hivatalos értékelésükre (a politika velük kapcsolatos „mozgó” preferenciái, aktuális taktikai megfontolásai külön elemzést igényelnének), hanem az említett paradigmaváltásban érdekelt művészszerzők ambivalens véleményére utalok. Kondort – mint nonkonform individuumot és kivételes szellemi-mesterségbeli képességekkel bíró művészegyéniséget – a hatvanas évek egyik meghatározó jelenségének tartották (és tartják a mai napig), akinek megnyilvánulásai és kiállításai mindig eseményszámba mentek. Alaposan felkavarták a legális nyilvánosság állóvizét, de szenvedélyes vitákat váltottak ki a progresszió informális szakmai közegében is. Művészi programja, korszerűségfelfogása és az avantgárdhoz fűződő ellentmondásos viszonya azonban már a hatvanas években kritika tárgyát képezte; alkotásai a korabeli kortárs nézőpontból konzervatívnak, időből kiesettnak, különutasnak tűntek.⁶ Az idős Kassák, az egykori avantgárd pionír tiszteletet parancsoló múltja (írói, szerkesztői, képzőművészi és mozgalmárszervezői teljesítménye), érdes, szókimondó modora és személyes szuverenitása – Mácsa János egy régi, találó kifejezését idézve – „figyelmeztető felkiáltójelként” állt az őt felkereső fiatalok előtt. A hatvanas években művelt, 1960-as párizsi kiállítását követően a húszas évek konstruktivista szellemében újrarahangszerelt geometrikus piktúrája és posztszürrealista kollázsai azonban a kortárs orientációk szemszögéből időszerűtlennek, és ezért követhetetlennek bizonyultak.⁷

Kassák esete azt mutatja, hogy a korabeli kortárs szempont bevezetése szűkebb témánk, az 1957 és 1968 közötti absztrakt művészet vizsgálatakor is eredményes lehet. Segít elválasztani, ami a művészetpolitikai makro-kontextusnál kisebb léptékben már nem tartozik össze: a „rég” és az „új” absztrakciót. Persze ez a kor-

⁶ „...általában az volt a vélemény körünkben (gondolok itt Molnárra és Bak Imrére), hogy ez egy abszolút konzervatív dolog, egy ötvenéves lemaradást jelző festészet, és nem érdekes.” Beszélgetés Deim Pállal, in NAGY (1991), 162. „...egy adott művészetpolitikai szituációban rendkívül fontos szerepet játszott, de a szakmai tevékenységével sosem értettem egyet.” Beszélgetés Bak Imrével, in NAGY (1991), 180; lásd még DONÁTH (1991): az írás 1979-ben keletkezett.

⁷ „...mi nem folytattuk közvetlenül mondjuk a Kassák-féle geometrizmust sem, mert az tudatos volt bennünk, hogy a konstruktivizmus programja, ami a 20-as évekhez kötődik, gyökeresen különbözik attól a 60-as évekbeli programtól, amit akkor már megértettünk és aktuálisnak tartottunk.” Beszélgetés Bak Imrével, in NAGY (1991), 179. „Ott mindenki konzervatív volt, az öregektől kezdve mindenki. Elavult, poros, őszdi. Tehát csak a nyugathoz érdemes kapcsolódni. [...] Ez nem volt lebecsülés a részünkről, csak úgy tartottuk, hogy az már egy lefutott dolog. Becsültük Kassákot is és a többi is.” Beszélgetés Deim Pállal, in NAGY (1991), 163; továbbá ANDRÁSI (1987), 113–118.

társ szempont csak abban az értelemben „korabeli”, hogy konkrét szakmai-formai-elméleti összetevői vonatkozásában az időszak kortársnak tekinthető specifikus jelenségeire reflektál; mint fenomén azonban mindig az időről időre változó kérdések körül zajló és új tartalmakat felszínre hozó, globális művészeti diskurzushoz történő kapcsolódás aktusához kötött.

Absztrakció az ideológiai aknamezőn

Mielőtt a régi és az új absztrakció hatvanas évekbeli hazai produkcióját részten-denciákra bontanám, – a teljesség igénye nélkül – kitérek az ötvenes évek végétől Magyarországon legálisan hozzáférhető, a modern és az absztrakt művészetre vonatkozó szakirodalomra. Erre azért van szükség, mert az 1957-től berendezkedett Kádár-korszak modernista szempontú feldolgozásaiban mindeddig nagyobb hangsúly került a vasfüggöny mögött illegálisan és féllegálisan terjedő információkra (kézről kézre járó idegen nyelvű könyvek, katalógusok és folyóiratok; zártkörű követségi és szakkönyvtárak; fordítás-szamizdatok). Sokkal több szó esett a „közösségek rejtett hálózatában” áramló tiltott szellemi táplálékokról, mint a kultúrpolitika jellegzetes „húzd meg – ereszd meg” gyakorlata által közfogyasztásra kínált, változó színvonalú, és gyakorta egymásnak elvileg is ellentmondó termékekről.

Némiképp elébe vágva néhány, a korszakban megjelent mű rövid elemzésének: az 1957–1968 közötti időszak témánk szempontjából két részre osztható, a cezúra pedig 1965-re tehető.⁸ Az 1960-ban e tárgyban kiadott, és elméleti tekintetben átfogónak szánt, *A modern művészet bálványai* című Hans Sedlmayr-kötet (melyben egy „nyugati” szerző bizonygatja általában a modern és kiemelten az absztrakt művészet esztétikai képtelenségét) után nem sokkal kirobbant, a modern művészet értelmezésének és értékelésének határait feszegető-lazító vitákat⁹ 1964-ben még Aradi Nórának a szocialista realizmus felsőbbrendűsége mellett elkötelezett könyve (*Absztrakt képzőművészet*) „tette helyre”. Ám 1965-től egymást követték a 20. századi egyetemes és magyar művészet egészét, az izmusokat és az absztrakciót megértő-en-egyetértően tárgyaló-megvilágító publikációk – de a netán veszélyesen kilendülő mérleg másik serpenyőjébe szánt ellensúlyok is.

„A kulturális kormányzat [...] apránként mindig feladott valamit állásaiból. A 60-as évek elején még szinte mindent betiltottak. Később hol engedélyeztek valamit, hol nem” – emlékezett vissza Csáji Attila.¹⁰ A „liberálisnak” látszó következtetések következtében a hivatalos kritika az évtized közepétől sokat veszített erejéből és tekintélyéből; a mereven ideologikus elvárások rendszerére épülő „esztétika” dezintegrációjával új helyzet állt elő, melyben a pusztaság elutasítás, a diszkrimináció politikája többé nem lehetett hatékony, helyébe a különbségtétel, a distinkció politikájának kellett volna lépnie. Ehhez azonban a modernizmus, az avantgárd és az absztrakció tekintetében alapos és naprakész ismeretek szükségeltettek volna, amivel a kritikus-művészettörténész szakmában csak kevesen rendelkeztek, és közülük is egyre többen „átálltak” az avantgárd oldalára.¹¹ A lépésről lépésre kiépülő „kettős értékrend” (Németh Lajos) erőterében a nem legális gondolatok és ítéletek, az „el-

⁸ Hasonló tagolást javasol Schulcz Katalin: „...a hatvanas évek közepéig kizárólag a hatalom diktál, utána viszont – minden aktuális »beke-ményítés« ellenére – valamelyest érvényesülni kezd az irodalom (művészet) autonómiája, és ennek – változatos intézkedései, retorziói ellenére – a hatalom kénytelen behódolni.” SCHULCZ (2004), 1128.
⁹ PATÁKI (1991), 28–32.

¹⁰ Beszélgetés Csáji Attilával, in NAGY (1991), 191.

¹¹ Forgács Évát idézi HAVASRÉTI (2006), 88.

lenkánon" egyes normaképző elemei fokozatosan megjelentek a hivatalos kritika érvrendszerében (a folyamat a nyolcvanas években felgyorsult), és ezzel tovább erósdálták és relativizálták a kultúrpolitika ideológiai bázisát.

A hatvanas évek közepéig azonban – a vitákban felbukkanó ellenvélemények dacára is – szilárdan tartotta magát a doktrína, mely szerint az ábrázoló, de mindenekelőtt a (szocialista) realista művészet eleve magasabb rendű a nem-ábrázoló-nál, és közkeletű volt az a válságretorika, amely a modern művészet egészét – mint olyant – a bomló kapitalizmus válságtermékének tekintette, aminek legkézzelfoghatóbb megnyilvánulását az absztrakcióban látta.

1959-ben kiadott könyvében – *Képzőművészet a XX. század elején* – Németh Lajos azzal indítja fejtegetéseit, hogy a század „első két évtizedének a művészete már a szó szoros értelmében kortárs-művészet”¹² A „kortárs” kifejezés használata azonban – különösen napjainkban, amikor a „kortárművészetet” a legfrissebb teória önálló fenoménnek tekinti, és a vele való elméleti-kritikai foglalkozás külön diszciplínaként tételezi magát – a korabeli kontextust felidéző értelmezésre szorul.

A könyv megjelenése előtt egy évvel *A szocialista országok művészete* című nagy, átfogó moszkvai tárlat (amelyet a Velencei Biennále szocialista változatának szántak, de több hasonlóra végül nem került sor) előzményeként a szovjet kritikában – Nyina Dimitrijeva esztéta felvetése nyomán – vita bontakozott ki a „kortárs stílus”-ról. A „szovremennij sztil” Dimitrijeva értelmezésében olyan közös, a szocialista világnézet és a globális tudományos-technikai modernitás alapján álló alkotói attitűd, amely nemcsak a szovjet blokk, hanem a nyugati világ „haladó” művészeit (Picasso, Rivera) is jellemzi. Valójában az izmusok tanulságait részben alkalmazó, korszerűbb – az ortodox szocialista realizmusnál tágasabb, megengedőbb – ábrázoló művészetet, a realizmus és a modernizmus „szintézisét” értette rajta. Dimitrijevát (és feltehetőleg Németh Lajost is) az NDK-ban 1956-ban lezajlott realizmus-modernizmus-vita inspirálta, melynek eredményeként a társadalomkritikus német expresszionizmus is ideológiailag elfogadottá vált. A kiállítás azonban váratlan konfliktust eredményezett,¹³ melynek végkifejlete – magyar szemszögből – ahhoz a tanuláshoz vezetett, hogy „bár a békés egymás mellett élés csökkentette a közvetlen háborús fenyegetést, az imperialista, kapitalista, illetve az antiimperialista, szocialista tábor közötti ideológiai ütközet még hevesebben folytatódik, ami a modernizmus és a realizmus világméretű küzdelmében jut kifejezésre”.¹⁴ A klasszikus izmusok „kortárs-művészet”-ként való tételezése tehát Németh Lajos könyvében óvatos határfeszegetés volt; érvelése – a válságretorika megtartásával – arra irányult, hogy a kapitalizmus társadalmi valóságára adott válaszreakcióként értelmezze a századforduló mozgalmait: a „kulturális krízis” összetevői, jellemzői „csak új formanyelven, újszerű esztétikai problémák megválaszolásával válhatnak művészetté. A művészetnek pedig [...] válaszolnia kell e fenekestül felforduló világ szolgáltatta tartalmi és az ebből fakadó formai problémákra, még ha ez sok művészetellenes vonást is rejt magában.”¹⁵ Az absztrakció klasszikusait, Kandinszkijt, Mondriant, Malevicset rövid, tárgyyszerű bekezdésekben ismerteti (az előbbi kettőtől reprodukciókat is közöl); az *avantgárd* kifejezéssel nagyon takarékosan bánik, először a 76. oldalon (éppen Kandinszkij kapcsán) bukkan fel a százoldalas

¹² NÉMETH (1959), 3.

¹³ A kiállításra küldött anyagot – a sokszínűség jegyében és az eltérő nemzeti tradíciók megjelenítése céljából – az egyes országok maguk válogathatták. A lengyelek és a magyarok azonban félreértették az autonómiát, a tárlatra javasolt művek átlépték a toleranciaküszöböt; egyes kirívó esetekben a modernizmus és az absztrakció felé hajló formalizmus jellemezte őket. A legfelsőbb szovjet pártszintekig eljutott feljelentést (mely közvetlen összefüggést látott az 1956-os lengyel és magyar „ellenforradalmi” törekvések és a művek revizionista szellemé között) követő intézkedések eredményeképpen a magyar fél (a lengyelekkel ellentétben) engedett a nyomásnak, és alkalmazkodott az elvárásokhoz. „A magyar biztos, Aradi Nóra megegyezésre törekedett az eszmecserében, és elítélte az 56-os »ellenforradalom« idején felbukkant revizionista és szubjektivistá esztétikát.” RÖD (2000), 129. Köszönöm András Editnek, hogy felhívta a figyelmemet a tanulmányra.

¹⁴ Uo., 104.

¹⁵ NÉMETH (1959), 5.

könyvben. A képlékeny ideológiai határokat jelzi, hogy míg a szövegben – egyféle mini-összefoglalásként – időtálló, nagy eredményeket tulajdonít az izmusok egyes megnyilvánulásainak, addig a végső konklúzióban megvonja tőlük a „történeti bizalmat”.¹⁶

Nagyjából ezzel egy időben foglalta össze az 1958-as, az új „absztrakció jegyében álló” Velencei Biennále tanulságait Körner Éva, ahol a kortárs absztraktok – Tobey, Tapiés, Chillida – „kétes, viharos vitákat kiváltó diadalt [...] arattak, ahol jóformán az összes díjakat megkapták”.¹⁷ A tárgyilagos, leíró stílusban készült tanulmány az egyes művészeket és irányokat (Körner szerint három kortárs absztrakt irányzat létezik: a tachizmus (sic!), a kalligráfia és az objet-izmus) illetően nyugati szerzőkre hivatkozik, „akik a művek közeli ismerői és elfogulatlan megítélői”.¹⁸ Az ideológiai korlátokat és a határokat jelzi, hogy konklúzióként Körner a klasszikus izmusok Németh Lajos által is ismertett absztraktjait (Kandinszkij, Mondrian, Malevics) állítja szembe követendő példaként az aktuális nonfiguratív törekvésekkel. A jelenre vonatkoztatott válságre-torika alapján álló fejtegetések arra futnak ki, hogy míg a klasszikus avantgárd absztraktjai „kiutat kerestek” a társadalmi és világnézeti krízisből (ebben a kijelentésben implicit módon benne van Németh Lajos érvelése az izmusoknak a „válság valóságát” tükröző jellege mellett), addig a kortársak „meg sem kísérlék akár a szociális valóság, akár a szellemi realitás talaján az építő, konstruktív kibontakozást. Művészetükre a társadalmi felelőtlenség a jellemző.”¹⁹ Véggkövetkeztetésként „a tompa anyag” „nyers reprezentációja” alapján a naturalizmus új formájának tekinti a kortárs absztrakciót, de egyidejűleg elutasítja annak több évtizedes elméleti tradícióként élő, legitimációs célzatú valóság-referenciáját, a mikro- és makro-struktúrákra, az atomok és a kozmikus jelenségek természettudományos világára való hivatkozást is.²⁰

Rendhagyó módon illeszkedik a modernizmus hazai esztétikai kritikájába a „nyugatnémet” Hans Sedlmayr említett kötete.²¹ „A müncheni egyetemi tanár” ugyanis nem a marxista ideológia és történetiszemlélet alapján áll – ezt a tényt az előszót író Bortnyik Sándor ki is emeli –, fejtegetéseiben mégis egymást követik mindazok a gondolatok, amelyek a fenti doktrínából levezetetten – de a két világ-rendszer harcának hidegháborús kontextusába helyezve – a hazai hivatalos művészetelméletet is meghatározták. Ilyen a „tisztá” vagy „abszolút” (vagyis az autonóm) művészet „esztéticizmusként” való elutasítása;²² a szabad, önkifejező-önreflektív művész-individuumok narcisztikus, egoista álzseniknek minősítése;²³ a „művészetén kívüli hatalmak” (tudomány, technika, geometria, pszichés tudatalatti) felé irányuló alkotói stratégiák antihumánus tévútként értékelése;²⁴ és a modern (absztrakt) művészet térhódításának erőszakos műkereskedelmi manipulációként történő interpretációja. Maga Sedlmayr módszerét az „elsődleges jelenségek” (a témára vonatkozó axiómák és gyökök) „objektív vizsgálatának” tartja. Ugyanakkor megkülönbözteti az „alacsonyabb rendű objektivitás” életszférait (mint amilyen a tudomány és benne eminensen a geometria), amelyek ha fölébe kerekednek a magasabb rendű lényeggel rendelkezőknek (mint amilyen a Pascal nyomán *esprit de finesse*-ként tételezett művészet), „fonák világ” keletkezik.²⁵ Ezt a felfordult világot uralják az előbb felsorolt, s a könyvben sorra diszkreditált „hamis ideálok”: a „modern művészet bálványai”,²⁶ ami

¹⁶ „Az olyan eredmények azonban, mint Picasso kék és rózsaszín korszaka, Matisse és Rouault művészete, vagy a kubizmus nagy horderejű kísérlete, nemcsak az eltelt fél évszázad próbáját állotta ki, hanem a festészet egyetemes történetének is nagy eredményei közé tartozik.” NÉMETH (1959), 86, illetve: „A fauvizmus, a kubizmus és a gombamód szaporodó izmusok szétrombolták a klasszikus képzőművészet forma-törvényeit, de még nem tudtak új, nagyszabású, a kort igazán tükröző, mély tartalmak elmondására hivatott művészetté szilárdulni.” Uo., 99.

¹⁷ KÖRNER (1960).

¹⁸ Uo., 91.

¹⁹ Uo., 107.

²⁰ Alig két évvel később, az *Új Írás*-vitában is az egyik központi szál az absztrakció természettudományos referenciájának elfogadása, illetve elutasítása. Erről lásd HORNYIK (2002) és NÉMETH (1961).

²¹ SEDLMAYR (1960).

²² Uo., 108.

²³ Uo., 110–111.

²⁴ Uo., 124.

²⁵ Uo., 115.

²⁶ Uo., 108. A kivonatolt magyar kiadás – az eredeti mű *Die Revolution der modernen Kunst* címmel 1955-ben jelent meg Hamburgban – szerkesztőjének figyelmét elkerülte, hogy a szerző a bálványok közé sorolja a művészetet „szolgálatába fogadó” államot is, bár bagatellizálja „fasczináló és inspiráló” hatását.

²⁷ Uo., 117.

²⁸ Uo., 124.

²⁹ Uo., 130.

³⁰ Uo., 116.

³¹ ARADI (1964).

³² Uo., 167.

³³ Uo., 97. Itt lehetőség nyílna a mai társadalomtudatos kortárs művészet kritikai valóságértelmezésének és a szocreál „társadalmi objektivitás” fogalmának elméleti megkülönböztetésére, de ez elvezetne az absztrakció témájától.

³⁴ Uo., 202.

³⁵ Uo., 64, 70, 201.

³⁶ Uo., 134.

³⁷ Haraszi Miklós szerint 1969-ben a holdutazás vetett véget az efféle illúzióknak: „...egyszerre ürült ki a szovjet életforma mindkét kinálata: a régi, kemény ígérlet, hogy a szovjet vezeti a világot, meg az újabb, puhább ígérlet is, hogy utoléri.” HARASZI (1997).

³⁸ ARADI (1964), 17.

„történelmi tény, mely azonban elfogadhatatlan”²⁷ A „modern művészet” (Sedlmayr előszeretettel alkalmazza az ironikus-degradáló idézőjeleket külön-külön is: modern „művészet”; „modern” művészet) pedig rendre elébe megy az „alávettetés” csaknem összes formájának, és „amilyen mértékben aláveti magát [...] a művészetten kívüli hatalmaknak, amilyen mértékben háttérbe szorítja az emberi elemet [...], olyan mértékben szűnik meg művészet lenni”²⁸ Ezzel szemben az alacsonyabb rendű életszféráktól nem megkísértett igazi (idézőjelek nélküli) modern művészet „a régi és örök művészet szubsztanciájából és szelleméből sarjad ki, elismerve a művészet »változhatatlan lényegét“”²⁹ Ez az idealista determinizmus azonban a kiadó szemében már nem kíváncsnak minősült, ezért nem véletlen, hogy Bortnyik a bevezetőben csonkán, éppen a fenti részek nélkül idézi ugyanezt a mondatot. Sedlmayr teóriája úgy kívánja megőrizni a művészet örök és változhatatlan lényegét – ami felfogásában mégiscsak egyfajta „művészetten kívüli értékrendszerhez” kötöttséget, „etikai, vagyis végső soron vallási korlátokat”³⁰ jelent –, hogy egyidejűleg a modernista autonómia, az *art indépendant* ellen érvel. A szocialista kultúrharc szempontjából azonban ez a kritikai elmélet csak korlátozottan lehetett hasznos; a „tisztá” művészet bírálatához kapcsolódó, Sedlmayr művészetfogalmát meghatározó „művészetten kívüli értékrendszer” etikai-vallásos szubsztanciáját materialista tartalmakkal kellett helyettesíteni.

Az etikai-vallási dimenziót a történelmi-társadalmi „kötöttség” váltotta fel. Aradi Nóra könyvében³¹ – ahogy konkrétan hivatkozik is rá: „a vallási misztikába kapaszkodó Hans Sedlmayr”-rel ellentétben³² – ez a legfontosabb kritériuma a releváns művészetnek, a művészi igazságok ugyanis nem lehetnek „függetlenek a társadalmi gyakorlattól és a társadalmi objektivitástól”³³ A kettő csak együtt érvényes, hiszen „ha a művész nem társadalmasítja a maga témáját, alkotása nem lehet tükröző jellegű”³⁴ Ami Sedlmayr elméletében az „alacsonyabb rendű életszférák” körébe utalt jelenség (tudomány és geometria) – és amivel a korszerű kémiai, fizikai, biológiai és csillagászati kutatások eredményeire, valamint a mértani elemek egzakt-szimbolikus tartalmára hivatkozó absztrakt művészet melletti érvelést cáfolni lehetett –, az Aradinál a „társadalmi valóságon kívüli objektivitás”³⁵ területe. Ami Sedlmayrnál egyfajta művészeti-esztétikai immanencia kontextusába helyezett „elfogadhatatlan történelmi tény”, amire a válasz „a szellem védelme a bármely formában felbukkanó szellemtelenség ellen”,³⁶ az Aradinál primer politikai dimenziót kap: az ábrázoló és a nem-ábrázoló művészeti stratégiák különbözősége az osztályharc és a világrendszerek küzdelmének felel meg – az 1958-as moszkvai polémia végkifejletéhez híven.

A magyarországi új gazdasági mechanizmus reformjainak tervezése (1965–1968) előtti időszak végén kiadott könyvben az impresszionizmustól az informelig tartó eszmefuttatások közös nevezőjeként végigvonuló káosz- és válságretorika a társadalomtörténetben a bomló imperializmusnál fejlettebb fokot jelentő szocialista világrendszer (és művészete, a szocialista realizmus) vezető szerepének fikcióján – pontosabban: az erre irányuló ideológiai meggyőződésen – alapul.³⁷ „A képzőművészetben [...] különös nyerseséggel tárul fel a polgár-egyén válsága, a korszak társadalmi és kulturális életének belső ellentmondása”,³⁸ és a folyamat odáig vezetett, hogy „a hanyatló polgári társadalom művésze [...] alapjaiban támadva meg

a művészet társadalmi funkcióját és törvényeit, napjainkra végül a széthullásra érett osztálytársadalom anarchiájának szószólójává süllyedhetett”.³⁹

Témánk szempontjából azonban nem a különböző izmusokat és avantgárd mestereket (a művészet funkcióját szem elöl tévesztő Seurat-tól az egy helyben topogó Mondrianon át az önmaga elől menekülő Mathieu-ig) sorra elmarasztaló – ma már csak kordokumentumként értelmezhető – fejtegetések a lényegesek, hanem az absztrakt művészet direkt politikai kontextualizációja. Aradi együttműködőnek látja az imperialista állami stratégiát és a piaci manipulációt, és mindjárt a könyv előszavában le is szögezi: „...világosan nyomon követhető, hogy a műkereskedők és az ideológusok között szoros az összhang. A nemzetközi műkereskedelem tevékenysége megfelel az imperialista kormányok politikájának: az »ideológiai export« jegyében világszerte népszerűsítik az elvont törekvéseket. Nem egy nyilatkozat különösképpen hangsúlyozza annak ideológiai fontosságát, hogy az elvont művészet elterjedjen [...] a »vasfüggöny mögötti« országokban. Ez a kulturális expanzió állandóan növekszik a második világháború óta, párhuzamosan a polgári ideológiai offenzíva hidegháborús szerepének erősödésével.”⁴⁰ A hidegháborús korszak kultúrpolitikáját elemző kutatások azóta kimutatták, hogy a „fellazítás” nyugati stratégiájában a művészet (a képzőművészet) is szerepet kapott, ezért Aradi – feltehetően belső pártinformációkon alapuló – fejtegetései nem voltak légből kapottak.⁴¹ Az absztrakt expresszionizmus individualizmusa, szabad önkifejezése és gáttalan, nem ábrázoló, személyes kézjegyszerű formaadása minden elemében ellentmondott a társadalmi tartalmú, közösségi-pedagógiai célzatú és ábrázoló jellegű szocialista realizmusnak, amelyet a világrendszerek kultúrharcaiban „ellencsapásnak” szántak: „Mire megszületett a szocialista realizmus elnevezés, már [...] művek alapján lehetett következtetni arra, hogy e történeti korszakban új »ars militans« születik.”⁴²

A könyv példa arra is, hogy a Hruscsov-korszak végén az „olvadás” és a „békés egymás mellett élés” külpolitikai stratégiája a keleti blokk országaiban meddig terjedhetett: a „belső”, ideológiai és művészeti kérdésekben továbbra is – és különösen az 1961-es SZKP-kongresszus „engedékenységre” 1962 után adott konzervatív válaszreakciók hatásaképpen – ragaszkodtak a szocialista realizmus doktrínájához. Az említett hazai folyóirat-vitákban, a „bátorított közéletiség” (Schulcz Katalin) fórumain⁴³ megnyilvánuló, óvatos modernizmus-párti érvelésekhez képest Aradi szigorúan rögzíti a határokat, és számos ponton a három évvel korábban, a *Művészettörténeti Értesítő*ben (az *Új Írás*-vitával párhuzamosan) közölt, a szovjet „liberalizáció” epizódját mintegy „átugró” J. D. Kolpinszkij-tanulmány lényegi megállapításainak szellemét képviseli – bár kétségkívül szofisztikáltabb módon.⁴⁴

A „tárgyatlan művészet” ennek ellenére „tévútra vezetett nem egy művészt, mindmáig tudatosan alkalmazott eszköze lehet a társadalmi elidegenedés táplálásának, és [...] ezért összebékíthetetlen [...] a szocialista szándékú alkotómunkával”.⁴⁵ Ez az ideológiával átítatott okfejtés nemcsak súlyos és közvetlen társadalmi felelősséget helyez a keleti blokkban élő művész vállára, hanem alkotói-formai döntéseit lecsupaszított politikai-világnézeti kontextusba illeszti, és ezzel identifikálja, ennek alapján jelöli ki társadalmi pozícióját.⁴⁶ Nemcsak esztétikai szempontból diszkreditálja

³⁹ Uo., 13–14.

⁴⁰ Uo., 10, 98, 140–141, 144.

⁴¹ COCKCROFT (1985). Köszönöm András Editnek, hogy felhívta a figyelmet a tanulmányra.

⁴² Uo., 206, 186.

⁴³ „E viták azért is voltak fontosak a tájékozódásban, mert az értelmiség szót válthatott egymással, mintegy kollektív nevelődésként cserélhette ki eszméit.” SCHULCZ (1994), 33–34.

⁴⁴ KOLPINSZKIJ (1961) konklúziója (95): „Mi az absztrakt művészetet nemcsak azért ellenezzük, mert gátolja a progresszív eszmék propagálását a nép körében, nem csupán azért, mert a halódó imperializmus erőinek hasznos, hanem azért is, mert a művészet rónáján mérges gazt és nem rózsákat termeszt, mert azáltal, hogy esztétikailag elszegényíti a művészetet, esztétikailag elszegényíti az emberiséget egészében. Szerintünk az absztrakt művészet esztétikailag hazug, emberellenes irányzat, mely megrontja a festészet és a plasztika nemes művészetét.”

⁴⁵ ARADI (1964), 73.

⁴⁶ A „helykijelölő”, normalizáló kultúrpolitikai diskurzusról lásd HAVASRÉTI (2006), 51–59.

⁴⁷ ARADI (1964), 144.

⁴⁸ Uo. Az állami-külpolitikai reprezentációban részt vevő absztrakt expresszionisták helyzetének megítélésében figyelembe vehetjük azt a paradoxont, hogy a magát a politikától és társadalmi kérdésektől függetlennek tekintő, a háború utáni, az „ideológiák végét” vizionáló új korszakot képviselő, apolitikus-autonóm irányzat – éppen e természete okán – válhatott a „szabad világ” szimbólumává és politikai instrumentummá: „...az absztrakt expresszionisták sikeresen megteremtettek egy fontos, új művészeti mozgalmat. És – akár tudták, akár nem – közreműködtek egy tisztán politikai fenomen létrejöttében is. [...] A művész szabadon alkot. Ám a munkáját mások a saját céljaik érdekében támogatják és használják.” COCKROFT (1985), 132.

⁴⁹ SCHULZ (1994), 31.

⁵⁰ Az 1956-os szerepvállalása következményeképp évekre indexre tett Lukács külön fejezetben foglalkozik az elvont formák valóságtükröző funkciójával, ahol a disztóművészet elemzése kapcsán bírálja a modern és absztrakt művészetet, kiemelten Worringer teóriáját. Lukács az olvasót végül *Az ész trónfosztása* című, 1965-ben harmadik kiadásban megjelent művéhez irányítja, de előtte kifejti: „...minden elfogulatlan szemlélő belátja majd, hogy a XX. század olyan fontos művészeti áramlatai, mint az expresszionizmus, a kubizmus, az új dologság (neue Sachlichkeit), az absztrakt művészet stb., bármennyire eltérnek is egymástól, egyébként mind világnézeti, mind művészeti feltételeikben rendkívül közel állnak ...az emberellenes művészetelméletekhez.” LUKÁCS (1965), 317.

⁵¹ Példák 1970-ig: READ (1965); BORI-KÖRNER (1967); PASSUTH (1967); PERNECZKY (1967); READ (1968); NÉMETH (1968); MICHELI (1969); PERNECZKY (1969); LÜTZELER (1970).

⁵² NÉMETH (1968). A könyv egyes fontos elvi megállapításai már NÉMETH (1967)-ben megtalálhatók.

⁵³ „A modern magyar művészet [...] fejlődését azonban végső fokon belső erő határozza meg. Ezért nem mérvadó, hogy fejlődése szinkronban volt vagy van-e a legújabb nyugati irányokkal vagy sem.” NÉMETH (1968), 151. Ez a kétélű érvelés csökkenti a kortárs új avantgárd tudatos nyugati „orientációjának” jelentőségét, és indirekt védelmet nyújt számára az epigonizmus és a megkésettiség obligát vádpontjai ellenében.

tevékenységét, hanem politikai értelemben is diszkriminálja személyét, az elidegenedett nyugati művészt pedig az absztrakt doktrínának alávetett, a folyamatoknak kiszolgáltatott páriának láttatja, aki „rákényszerül, hogy önmagának realista, a műkereskedőnek pedig már lekötött absztraktot fessen”.⁴⁷ Itt nem a bizonyára a hazai tapasztalatokból („egy műterem, két festőállvány” – egyik a kíváncsiak alapján, másik a belső szükségéből születő képeknek) extrapolált kijelentés nehezen ellenőrizhető igazságtartalma a lényeges. A gondolatmenet így folytatódik: a műkereskedelem „...üzleti érdekeltsége nem független az Egyesült Államok tudatos ideológiai expanziójának szándékától”.⁴⁸

Mindebből kirajzolódik, mekkora egzisztenciális kockázat volt Magyarországon a hatvanas évek első felében absztrakt művet alkotni: egyet jelentett az imperiaлизм fellázító politikájának képviseletével. Ami a sztálinista gyakorlattól megkülönböztette a korszak kultúrpolitikáját: kikaput hagyott a „valójában becsületes”, de „megtévedt, félrevezetett” művésznek, hogy felülvizsgálja és ártértékeli, helyes útra terelje tevékenységét: „Egymást érték a tézisek, állásfoglalások, amelyek a szocializmust axiómaként kezelték, vitathatatlanak tekintették a realizmus elsőségét”, de „útmutatásuknak pusztán az »eszmei befolyásolás« eszközével kívántak érvényt szerezni”.⁴⁹

Az évtized közepén azonban – mint erre korábban is utaltam – fordulat állt be: bár a szocialista realizmus doktrínáját nem „vonták vissza”, a modernizmus és az absztrakció sajátosan „szituálva” ugyan, de megjelent a hivatalos nyilvánosságban (a nem marxista és nem a realizmus alapján álló munkákat „eligazító” előszóval-utószóval látják el, majd a nagyközönség számára is elérhető fórumokon kapnak kritikát). Az új gazdasági mechanizmust megelőző években, majd a rövid életű kísérlet idején a korábban „revizionizmusként” elutasított és tiltott szellemi termékek egyre szélesebb köre vált hozzáférhetővé, egyebek mellett Ernst Fischer és Roger Garaudy realizmusfogalmat kiszélesítő művei. Ennek megfelelően a művészettörténetben is kiszélesítik a „haladó hagyományok” körét, és a szocialista kánonba illesztik Uitz, Dési-Huber és Derkovits életművét. 1965-ben kiadják az Aradi könyvében egy évvel korábban még több helyen is elparentált Herbert Reed *A modern festészet* című művét, és – rehabilitálása jegyében – Lukács Györgytől két gigantikus kötetben *Az esztétikum sajátosságát*,⁵⁰ két évvel később pedig Bori Imre és Körner Éva *Kassák-, Passuth Krisztina Nyolcak-monográfiáját*, valamint Perneczky Géza *Kortársak szemével* című tanulmánykötetét.⁵¹

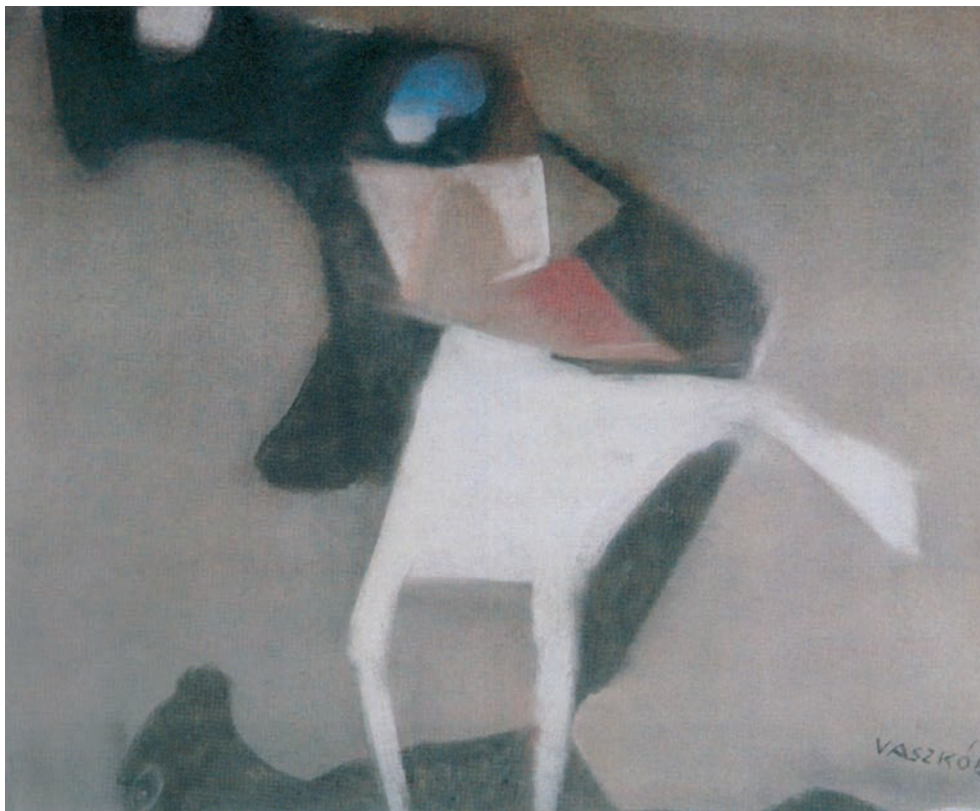
1968-ban Németh Lajos könyve már egyenesen *Modern magyar művészet* címmel jelenhet meg; benne a *modern*, az *avantgárd* és az *absztrakt* kifejezések már magától értetődő módon, ideológiai csomagolás nélkül szerepelhetnek.⁵² A magyar művészettörténet-írás ezzel korszakhatárhoz ért, ahonnan a szerző – kimondatlanul is Fülep Lajos felfogását idézve – a hazai művészetre olyan „önálló struktúráként” tekinthetett, amely ezer szállal kötődik az egyetemes fejlődéshez, de – ennek némiképp ellentmondva – a szinkronitás problémáját mégsem tartotta elsődlegesnek.⁵³ A modern magyar művészet sajátosságait (természethez-valósághoz kötött, szubjektív-indulati jellegű, északi-plebejus indulatot és pannon szellemet elegyítő,

társadalmi-politikai küldetésű) összefoglaló Befejezés tükreben válik érthetővé Németh álláspontja, amely nem elvi, ideológiai alapon utasítja el – a hazai fejlemények vonatkozásában – az absztrakciót, hanem karakterológiai szempontból tartja nehezen illeszthetőnek a lokális jellegzetességek általa meghatározott köréhez.⁵⁴ Némileg paradox, hogy karakterológiájában – ugyancsak kimondatlanul – a magyar absztrakció két évtizeddel korábban elhallgatott teoretikusai, Kállai Ernő és Hamvas Béla gondolatai is felbukkannak. Az előbbinek a magyar festészet egyszerre romantikus és földhözragadtnak materiális jellegére vonatkozó megállapításai, utóbbinak az éghajlatból és a földrajzi környezetből levezetett „szellemi geográfiája” hagyott nyomot Németh fejtegetéseiben. A modernizmus legitimációja érdekében viszont beveti a legkeményebb (és megint csak Kállai által már a negyvenes évek absztrakt-vitáiban is alkalmazott) művészetpolitikai érvet: a két háború közötti jobboldali kurzus és a könyv írása idején már bíralt sztálinizmus („a szocializmus eszméinek átmeneti eltorzulása”⁵⁵) egyaránt üldözte a baloldalisággal összefonódott avantgárdot, és a progresszióval szemben mindkét államformáció saját konzervatív hivatalos művészetét (a Római Iskola neoklasszicizmusát, illetve a szocreál „eklekticizmusát” – ahogy Németh nevezi) támogatta.⁵⁶

⁵⁴ Két példa erre az „inadekvációra”: „Még a magyar avantgárd is a realizmussal fonódott össze. [...] Még a magyar konstruktivizmus is súlyos, mint a medvetánc, a fekete-fehér bronzkeretben is mély emberi dráma, társadalmi felelősség feszül. A pusztán dekoratív non-figuráció se vallhat magának rangos képviselőt, a szürrealizmus játékos iránya se honosodott meg. [...] A magyar művészet valósághoz kötöttsége, a természettel való egzisztenciális kapcsolata jellegét meghatározó történeti tény.” NÉMETH (1968), 68; „...a fiatalok [a két háború között induló avantgárd nemzedék] előtt úgyszólván fel sem merült a non-figuratív művészetek lehetősége, mert abban a társadalmi élmény csak túlonúl áttételesen fejezhető ki, e fiatal generációnak pedig ugyancsak sok társadalmi mondandója, etikai problémája várt megformálásra.” Uo., 104.

⁵⁵ Uo., 118.

⁵⁶ Az Amerikában éppenséggel „kommunizmussal” vádolt absztrakt expresszionisták védelmében Alfred H. Barr *A modern művészet kommunista?* című 1952-es írásában is avval érvelt, hogy Hitler náci és Sztálin szovjet rendszere egyaránt üldözte az absztrakt művészetet, és egyfajta „szocialista realizmust” követelt meg. Barr szerint totalitarizmus és realizmus összetartozik. Lásd COCKCROFT (1985), 131.



4. Vaszkó Erzsébet: *Állatviadal*, 1964 körül

⁵⁷ Elfogadottá vált viszont a Németh Lajos által sokatmondóan „szemérmes absztrakció”-nak nevezett felfogás: „Az ötvenes évek elejére jellemző eklekticizmus után [...] a természetelvűség szigorú normái lazultak, a szabadabb képalkotás, a látvány szuverén átírása polgárjogot nyert. [...] megfigyelhetjük a természeti motívum absztrahálására való törekvést, akár az indulati piktúra oldottsága, akár a dekoratív átírás vagy a szigorú konstruktivitás szellemében történjek is ez. Szemérmes absztrakciónak nevezhetjük e jelenséget, mely a természetelvű és a non-figuratív piktúra határmezsgyéjéről való.” NÉMETH (1968), 149.

⁵⁸ A „hirtelen felszabadult, kivirult életművek mellett ennek az időszaknak épp az adja a savát-borsát, hogy az újrakezdés reményében egy, az addigiaknál minden ellentmondásossága dacára nagyobb lehetőségeket biztosító művészeti intézményrendszer keretei között egyszerre több generáció művészei is próbálkoznak, megújulni, kísérletezni kezdtek. A századforduló körül született alkotók egy része, az Európai Iskola volt tagjai, az ötvenes években indulók s az akkor pályára lépők közül többen mohó cselekvési és megismerési vágygal, hittel szertettek volna az őket kínzó kérdésekre: 56 traumájára, az azt tabuként kezelő, de az embereket élni és némiképp gyarapodni engedő politikára, a tudományos-technikai haladás láttán érzett optimizmusra és az atomháborús rettegések okozta problémákra reagálni.” PATAKI (1999), 151.

⁵⁹ Kállai teóriája a harmincas-negyvenes években volt része – látns módon, mert noha beleillett, beillesztése nem történt meg – a nemzetközi kortárs diskurzusnak. Csoportjai 1948-ig lehettek tényezők a hazai szintén. Kállai 1954-ben, 64 éves korában halt meg.

⁶⁰ Mezei Ottó – az életmű legjobb ismerője – is Kállai bioromantika-elméletéhez köti Illés Árpád festését, és megjegyzi, hogy „amikor a feltörekvő fiatal művésznemzedék a kortárs nyugati törekvésekhez, vagy éppen az újjáélesztett »konstruktivizmushoz« való felzárkózást tűzte ki célul», az ötvenéves festő nem követte az új trendeket. MEZEI (1991b), 948.

A könyvkiadás, a viták tanulságai, a művészetről való gondolkodás horizontjának kiszélesedése azonban nem járt kéz a kézben a mindennapi kiállítási gyakorlattal. 1967-től „működésbe lépett” ugyan a 3T gyakorlata, de az absztrakció (elsősorban kortárs, nyugati inspirációjú) változatai még hosszú éveken át – már egyre kevésbé elvi, mint „humánpolitikai” alapon, személyre szabottan – a tűrt és a tiltott kategóriák között ingadoztak.⁵⁷

A régi és az új absztrakció hazai alakváltozatai

Az alábbiakban megkísérlem – az eddig érintett életművek (Kassák, Kondor, Korniss, Ország Lili) körét kibővítve, de a teljesség igénye nélkül – röviden áttekinteni az 1957–1968 közötti évek hazai absztrakt produkcióját azzal a céllal, hogy a korabeli kortárs szempont bevezethetőségét további példákkal is szemléltessem.

A korszak általános jellemzőjének – nemcsak az absztrakció vonatkozásában – a párhuzamosság tekinthető.⁵⁸ Elevenen élt a hazai absztrakt hagyomány: a Kállai Ernő bioromantika-elmélete által leírt „elvont művészet”; a „természet rejtett arcának” vonásait kutató modernizmus. Kállaié kellően nyitott, befogadó teória ahhoz, hogy

több irányba tartó alkotói stratégiákat is egybegyűjtsön – az organikus, a konstruktív és a szürreális vonásokkal jellemezhető nem-ábrázoló művészet példáit is –, és olyan életművekre is alkalmazható, amelyek nem köthetők közvetlenül az általa (illetve a gondolatai alapján) szervezett csoportokhoz.⁵⁹ Ez a régi absztrakció legerősebb és legnépesebb vonulata a hatvanas években. Az ismert életművekre hivatkozva (és azokat nem részletezve): akadtak képviselői, akik a Rákosi-korszakban, illegalitásban is kitarottak mellette (Gyarmathy Tihamér, Illés Árpád⁶⁰), és akadtak, akik az ellenséges légkörben időlegesen abbahagyták művelését, és megpróbálkoztak a kultúrpolitikai elvárások teljesítésével (Lossonczy Tamás, Kontraszty László, Martyn Ferenc, Fekete Nagy Béla – utó-



5. Schmal Károly: Új művészetért 1960–1975, Szeged

bi művészi tevékenységét függesztette fel), hogy tárgyalt korszakunkban visszatérjenek hozzá.⁶¹ Extrém példaként Czumpf Imre éppen az ötvenes évek legelején alakította át ebben a szellemben – és prehistorikus kultúrák motívumait is magába építve – festészetét. Papp Oszkár 1958–1959-től kezdve végigpróbálta a konstruktív és az organikus nonfigurativitás formai lehetőségeit, majd a két felfogás összeegyeztetésére tett kísérletet. Vaszkó Erzsébet a hatvanas évek derekától lépett tovább a „szentendrei” – esetében: a Barcsay, Bene, Ilosvai képviselte – szerkezetes (táj)kép-felfogástól a szürreális ízű nonfigurativitás felé.

Az organikus-konstruktív-(poszt)szürreális karakterű formai megoldások egymásba játszó, egymástól nehezen elkülöníthető, jellegzetesen lokális ízű, „hibrid” megoldásait mind ez ideig egyetlen alkalommal, 1983-ban lehetett – megközelítő teljességgel – kiállításon látni. A Mezei Ottó rendezte *Új művészetért 1960–1975* című szegedi tárlat⁶² a már a nyolcvanas évek elején is csak viszonylag szűk körben ismert, de a korszakban fontos helyi értéket képviselő, tekintélyes absztrakt kismestereket és a pályájukat a régi absztrakció szellemében kezdő fiatalokat (Ágh Ajkolin Lajos, Koncz Béla, Magyar József, Magyarász Imre, Molnár V. József, Mórotz László, Parrag Emil, Sikuta Gusztáv, Szandai Sándor) is felvonultatta. Nem került be a szegedi kiállításba, de ebbe a vonulatba lehet beilleszteni a Kassák körül az 1960-as évek első felében kialakult művész kör⁶³ tagjai – Ráfáel Győző, Klie Zoltán, Orosz Gellért, Monostori-Moller Pál, Máriássy (Masznyik) Iván – piktúráját, valamint a pályakezdő Szeift Béla „organoritmikus” tárgyapplikációit is.

Ezt a megközelítő teljességet mutatta Szegeden a mindenekelőtt Henry Moore⁶⁴ – és Barbara Hepworth, Isamu Noguchi, valamint a hazai tradíció (Étienne Hajdu és a kiállításon is szerepeltetett Étienne Beöthy) – hatásáról tanúskodó szoborválogatás is (Barta Lajos, Bocz Gyula, Cerovszki Iván, Csiky Tibor, Csutoros Sándor, Gulyás Gyula, Ilyés István, Jakovits József, Kígyós Sándor, Pauer Gyula).

A faktúrafestészet szürreális, fél- vagy kvázi-absztrakt („absztraktnak látszó”) változatai – amelyek ezért egészen szigorúan véve nem tartoznak témánkhoz – a szakmai-formai különbségek ellenére a kultúrpolitika szemében lényegében nem váltak el a *par excellence* nem-ábrázoló művészettől. A háborút követő évek légkörét, Fautrier, Dubuffet és Hantai egzisztenciális töltésű expresszivitását idézték Schéner Mihály 1962-ben (legális körülmények között, a Csók István Galériában) bemutatott művei. A látványelemeket (és az emberi alakot) a végletekig leegyszerűsített, gyakran amorf formákká, majdnem monokróm felületekké egyszerűsítő Tóth Menyhért és az éppen ellenkező módszerrel, a megfigyelt motívum aprólékos analízisével, szincsepp-halmazokból történő rekonstruálásával dolgozó Veszelszky Béla faktúrái mellett 1965-től az utóbbi figurafelfogásával rokon portrékat alkotó Gedő Ilka festészete tartozik ebbe a körbe.

A klasszikus avantgárd absztrakciója (jelesül Klee művészete) jegyében és a Rottenbiller utcai Bálint-Jakovits-Vajda Júlia-féle műteremlakásban szerzett tapasztalatokkal kiegészítetten indult a hatvanas évek elején Donáth Péter, Karátsón Gábor és Kovács Albert pályája.

⁶¹ „Amikor termük magányában, a művészeti információktól elzár-
tan igyekeztek dolgozni, vagy az
ötvenes évek végén próbálták meg
felvenni az elejtett fonalat, immár
csak a hajdani aktualitásokhoz
csatlakozhattak.” PATAKI (1999), 130.

⁶² Bartók Béla Múvelődési Központ,
Móra Ferenc Múzeum és Horváth
Mihály utcai Képtár, 1983. február
20–március 31.

⁶³ Tagjai (az említettek kivül Ádám
Judit, Barta Lajos, Bolmányi Ferenc,
Gábor Jenő, Gyarmathy Tihamér,
Szandai Sándor, Várady Sándor, va-
lamint Kristó Nagy István és Tamkő-
Siráti Károly) 1961-től találkoztak
budapesti éttermekben és presszók-
ban. Ádám Judit festő 1962-től
levelezett külföldi (többséggel
nyugati) intézményekkel, ennek
eredményeképp 1969-re 3500 da-
rabból álló katalógusgyűjteményre
tett szert; a kiadványok
a körben kézzől kézzé jártak.
1963-tól elsőként szervezett
a hazai „absztraktnak” (zömmel
a Kassák-kör tagjainak) nem hiva-
talos kapcsolatokon alapuló külföl-
di kiállításokat. Lásd MEZEI (1991a).

⁶⁴ Moore organikus, kvázi-figurális
(rég) absztrakcióját a két világhá-
ború között „alapozta meg”. READ
(1968), 168 hangsúlyozza: „feltűnő,
milyen kevésbé különböznek az
1929–30-ból való első jellegzetes,
fekvő alakok formái a legújabb,
1961–63-ból való változatokétól.”
Moore-nak Magyarországon két
kiállítást is rendeztek a korszakban:
1961-ben az Ernst Múzeumban,
1967-ben a Műcsarnokban lehetett
látni műveit.

Kassákról már korábban is esett szó; de ezen a ponton mindkét oldalát szükséges érzékeltetni annak a paradoxonnak, amelynek eddig csak az egyik összetevőjét – azt, hogy 1961 után képviselt retró-konstruktivizmusa szakmai értelemben nem lehetett vonzó a fiatal kortárművészek számára – említettem. Ez a kihűlt, felforgató világ-szemléleti töltését vesztett geometrikus absztrakció nem volt képes újratereíteni a húszas évek szellemi feszültségét; „ugyanazok” a négyzetek, körök és átlók csak utalni, emlékeztetni tudtak valahai önmagukra. Különös tény, hogy ezt megelőzően, 1957 és 1960 között viszont – a békásmegyeri-óbudai ábrázoló periódusát követően és különösebb szakmai visszhang nélkül – Kassák a korszellemhez illeszkedő, személyes gesztusokat is mutató, lélekállapotait szabadon kifejező lírai absztrakcióval jelentkezett. Ezek a művei (még ha ez a tény nem tudatosult is benne) összhangban voltak az individuális önkifejezésre épülő aktuális nemzetközi trendekkel. A paradoxon lényege tehát, hogy az újra nyitottságáról ismert Kassák 1961–1962-ben mégis a kortárs felfogást, ha úgy tetszik: az új absztrakciót cserélte fel a régire – igaz, egykori sajátjára.⁶⁵

A lírai absztrakció kifejezés átvezet az új absztrakció területére. A progresszió hazai hagyományforrásának megfelelően az École de Paris utolsó trendformáló

teljesítménye, a francia lírai absztrakció foltfestészete is követőkre talált Magyarországon. Azonban míg Kassák szünni nem akaró – és a vasfüggöny új keletű (relatív, személyre szabott) átjárhatóságának példáitól friss erőre kapott – Párizs-nosztalgijától függetlenül, ösztönösen művelte, addig a Molnár Sándor vezette Zuglói Kör fiatal festői tudatosan, a francia mesterek (Bazaine, Manessier, Le Moal és társaik) piktúrájának elméleti és gyakorlati analízise alapján alkották műveiket. Rövid, de 1962 és 1965 között igen intenzív és számos fiatakori remekművet eredményező korszakról van szó, melyben Molnár mellett Bak Imre, Deim Pál, Hortobágyi Endre, Molnár László és Nádler István is a Cézanne és a kubizmus művészetéből kiinduló, azt továbbfejlesztő, a látványelemeket többértelmű festői jelekké alakító „motivumrejtő absztrakció” jegyében dolgozott.⁶⁶ A körrel ugyancsak szoros kapcsolatban álló Attalai Gábor korai festői kísérletei is a foltfestészet hatását mutatják.

Martyn Ferenc absztrakciója a hatvanas évek elején tett párizsi útját követően friss kortárs inspirációkkal gazdagodott. Ebben a szellemben alkotott műveivel párhuzamosan bontakozott ki Pécssett Bizse János festészete, akinek képein azonban a valóságélem, a látvány azonosíthatóbb módon van jelen, mint a Zuglói Kör tagjainál.⁶⁷ Párizsi tartózkodása (1961–1963) idején és azt követően Vajda Júlia életművében is nyo-

⁶⁵ 1961-ben, piktúrája „újrageometrizálása” idején írta: „Látom magam körül, valamint saját műveimen is látom, hogy a konstruktív szemlélet és formarendszer nem kallódott el az esztétikumban és pszichológizmusban, mint az új irányzatok annyi érzelgős és személyes változata.” KASSÁK (1975), 74.

⁶⁶ ANDRÁSI (1991); ANDRÁSI (1998).

⁶⁷ ANGHY (2011).



6. Vajda Júlia: Párizsi akvarell I, 1962

mon követhető a francia absztraktok (Nicolas de Stäel, valamint a szabad gesztusokra építő irány, Degottex, Bissier, Dotremont) inspiráló ereje; munkáit egészen a kontroll nélküli indigórajzokig (Vakítás-sorozat) fejlesztette. Bolmányi Ferenc a hatvanas évek elejétől figurális műveivel párhuzamosan festett „ kozmikus képein” talál rá a szabad gesztusok és a színfoltok rendszerére épülő képfelfogásra.

Az új absztrakció másik erős vonulata a korszakban a nyugati előképek alapján kibontakozó (bár egyes hazai művelői tisztában voltak az irányzat európai ágának

⁶⁸ „A kalligrafikus absztrakcióval olyan jelenségesoport épül be a magyar művészetbe, ami egyrészt közvetlenül kapcsolódik a nyugati előzményekhez – és ennyiben a »felzárkózás« európai programját jelenti –, másrészt pedig semmilyen korábbi hazai művészeti irányzatot nem tekint előzményének.”
HEGYI (1991), 6.



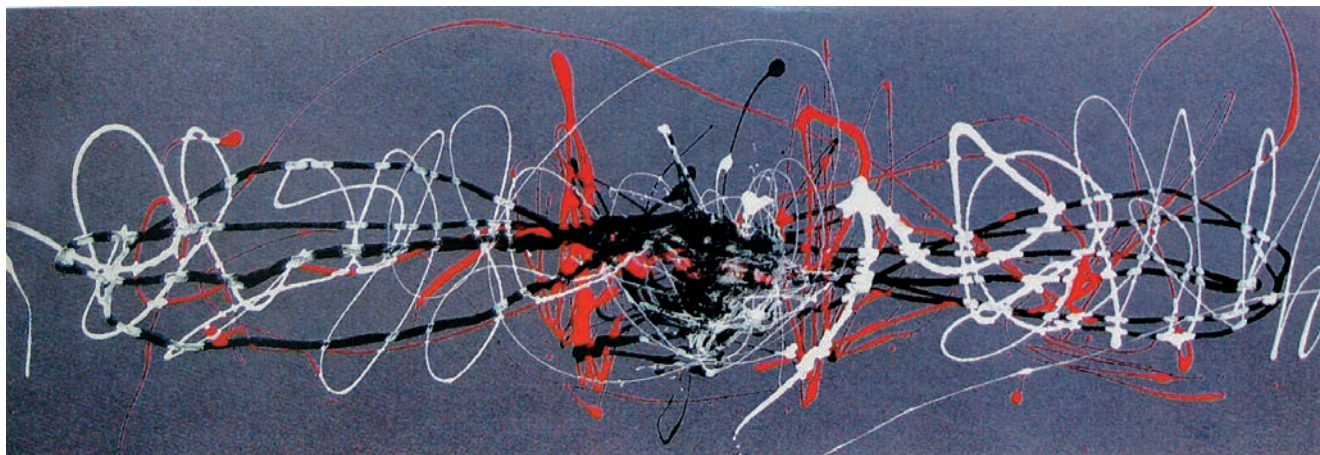
7. Bolmányi Ferenc: Kozmikus kép, XVIII (Látomás az űrben), 1960

távol-keleti forrásaival is) absztrakt expresszionizmus (akció- vagy gesztus- és faktúrafestészet, kalligráfia⁶⁸), amelyet a hazai kritika rendszeresen és változataira tekintet nélkül, általános érvénnyel tasizmusnak nevezett. A *tache* (folt) mint formajelenség azonban egyszerre érvényes – mint láttuk – a lírai absztrakció analitikus módszerével kidolgozott metamorf jelekre, és a festői automatizmus teremtette „elementáris folthalmazokra” (Hegyí Lóránd). Utóbbiak, az absztrakt expresszionizmus európai képviselői (Wols, Hartung, Mathieu, Soulages művei), valamint az amerikai példák (Pollock, Tobey, Motherwell, de Kooning, Twombly) álltak Korniss Dezső ötvenes évek végétől művelt kalligráfiája, a Zuglói Körből induló Nádler István és Hencze Tamás, a Korniss műtermét látogató Tót Endre és Keserű Ilona (utóbbi rendszeresen járt Papp Oszkárhoz is, aki 1961–1962-ben kísérletezett kalligráfiával), valamint Kürthy Sándor és Pálfalusi Attila gesztusfestészete háttérében. (Pálfalusi 1967 táján táblaképeit a festett objekt irányába fejlesztette tovább.) A műfaj



8. Bolmányi Ferenc: Üvegablak-terv, 1967

„monokrómiába hajló szkriptorális” (Zwickl András) változatát képviselte Frey Krisztián. Igazi monokróm – ahogy maga elnevezte: „üres” – képekkel, az egyetlen szín intenzitását próbára tévő tónusfestéssel Molnár Sándor jelentkezett 1966 és 1968 között; Csáji Attila pedig 1964–1965-től a fiktív, jelle egyszerűsített „írást” ötvözte expresszív faktúrafestéssel. Ország Lili a monotípiát, majd a szürnaturalista technika gesztusait is alkalmazva a hatvanas évek legelején hozta létre első nem-ábrázoló,



9. Papp Oszkár: Kalligráfia, 1961

de az asszociatív narrációt (fal, város, írás) megőrző olajképeit. A plasztikus felület és a tárgyapplikációk viszonyára épültek 1965-től Donáth Péter új-absztrakt munkái.

Harmadik vonulatként az új-geometria változatait kell sorra venni. A korszakban (és még évekkel utóbb is) előszeretettel „konstruktivizmus”-ként (vagy „neo-konstruktivizmus”-ként) aposztrofált geometrikus absztrakció⁶⁹ kortárs alakzatai közül – az ismert szereplők és a mába nyúló életművek következtében – legjobban dokumentált a *hard edge* (Bak, Nádler és Tót Endre festészete) és az op-artból eredeztethető redukcionista strukturalizmus (Hencze fűjt és Csiky faragott felületű struktúrái).

Ezek ismételt részletezése helyett kísérletet teszek egy a hazai jelenségekre csak elvétve alkalmazott fogalom, a konkrét művészet⁷⁰ bevezetésére, amelynek a hatvanas években aktuális, az új geometriához illeszkedő fázisa az idősebb generációból Barcsay (és Korniss kései, a hetvenes években keletkezett) geometrikus absztrakt munkáival, továbbá – az évtized legvégétől – Lantos Ferenc és Türk Péter rendszerszervező képstruktúráival, valamint Fajó János festészetével és plasztikáival kapcsolatban lehet releváns. Ide sorolhatók Megyeri Barna 1960 és 1966 között folytatott (sajnos torzóban maradt) varrott-hajlított térkísérletei is, amelyek – kényeszerű technikai kezdetlegességük ellenére – Max Bill szalagformára épülő szobraival mutatnak rokonságot.⁷¹

Ugyancsak az évtized végétől jelentkezik az új (geometrikus) absztrakció emblematisztikus változata, melyben a nem-ábrázoló formaelemek elveszítik „konkrét”

⁶⁹ A konstruktivizmus fogalom használatáról lásd Beszélgetés Bak Imrével, in NAGY (1991), 179, és ANDRÁSI (1999), 193–194.

⁷⁰ A napjainkban is saját „infrastrukturál”: galériákkal, múzeumokkal, gyűjtőkkel, szakmai networkkel rendelkező nemzetközi irányzat elméleti háttérének ismertetésére itt nincs mód, de emlékeztetek arra, hogy a hazai modernizmus történetében sem maradt egészen nyom nélkül. Max Bill éveken át kapcsolatban állt Kállal; munkáit és radikális elméleti alapállását utóbbi jól ismerte. Vö. ANDRÁSI (1992).

⁷¹ „Az absztrakt művek leírásai problémái” kapcsán Beke László 1971-ben hozta képbe a konkrét művészet kérdését. Lásd BEKE (1994).

mivoltukat, és szimbolikus, jelszerű tartalmakat is közvetítenek (Major Kamill, Porcoláb Sándor, Szemadám György).

Az említett szegedi kiállításon Mezei Ottó külön szekcióban egyesítette ezeket a jelképszerű motívumokat, mitologikus struktúrákat mutató képeket a velük formai rokonságot mutató, de a régi absztrakció szellemében készült szobrokkal: Cerovszki Iván, Jakovits József és Ilyés István műveivel. Mezei tehát 1983-ban – a magyar avantgárd „népfrontja” jegyében, és a még mindig nem egészen elfogadott progresszió pozícióját erősítendő – azt hangsúlyozta, ami összeköt, és nem azt, ami elválaszt.



10. Frey Krisztián: 68 augusztus, 1968



11. Papp Oszkár: Fúga, 1968

A fentebb hivatkozott Bizse János-émlékkiállítás katalógusában a kurátor, Nagy András közölte azt a *Gondolatok egy absztrakt kép előtt a Tavaszi Tárlaton* című „szatirikus” fotót az 1957-es *Füles* rejtvényűjságból, amelyen Kabos László a Műcsarnokban bemutatott egyik Bizse-képre mutatva kiáltja: „Micsoda színek! Micsoda tónusok! Egyáltalán micsoda ez az egész?” A közelmúltban került a kezembe a NYE-

RŐ rejtvenymagazin 2011. júliusi száma. A 32. oldalon lévő karikatúra mondandóját tartalmazó keresztrejtvény megfejtése a következő: „Csak azért írta alá a festő, hogy lehessen tudni, melyik a kép alja”.

Az „értelmetlen” „modern” és „absztrakt” művészettel kapcsolatos közkeletű előítéletek táplálásának és fennmaradásának mindennapos gyakorlata és módszerei alig változtak fél évszázad alatt.

BIBLIOGRÁFIA

- ANDRÁSI (1987) – ANDRÁSI Gábor: Látvány és konstrukció – Kassák Lajos festészete 1950–1967 között, in *Kassák 1887–1967* (katalógus), Budapest, MNG–PIM, 1987.
- ANDRÁSI (1991) – ANDRÁSI Gábor: A Zuglói Kör (1958–1968), *Ars Hungarica*, XIX(1991)/1, 47–64.
- ANDRÁSI (1992) – ANDRÁSI Gábor: „Kezdetben volt Cézanne. Kállai Ernő és a „konstruktív” művészet Magyarországon 1935 és 1948 között, *Nappali Ház*, IV(1992)/3, 90–95.
- ANDRÁSI (1998) – ANDRÁSI Gábor: Motívumrejtő absztrakció a Zuglói Körben, *Ars Hungarica*, XXVI(1998)/1, 83–103.
- ANDRÁSI (1999) – ANDRÁSI Gábor: A struktúra fogalma – geometrikus törekvések, in ANDRÁSI–PATAKI–SZÜCS–ZWICKL (1999).
- ANDRÁSI–PATAKI–SZÜCS–ZWICKL (1999) – ANDRÁSI Gábor–PATAKI Gábor–SZÜCS György–ZWICKL András: *Magyar képzőművészet a 20. században*, Budapest, Corvina, 1999.
- ANGHY (2011) – ANGHY András: Akváriumban, in *Bízse*, Pécsvárad, Pécsi Kisgaléria és Vár, 2011.
- ARADI (1964) – ARADI Nóra: *Absztrakt képzőművészet*, Budapest, Kossuth, 1964 (Eszttéikai Kiskönyvtár).
- BEKE (1994) – BEKE László: Műleírás és műelemzés. Szempontok a modern művészet értelmezéséhez, in Uő: *Művészet/elmélet*, Budapest, Balassi–BAE Tartóshullám–Intermédia, 1994, 11–30.
- Beszélgetés Bak Imrével, in NAGY (1991).
- Beszélgetés Csáji Attilával, in NAGY (1991).
- Beszélgetés Deim Pállal, in NAGY (1991).
- Beszélgetés Németh Lajossal, in NAGY (1991).
- BORI–KÖRNER (1967) – BORI Imre–KÖRNER Éva: *Kassák irodalma és festészete*, Budapest, Magvető, 1967.
- COCKCROFT (1985) – Eva COCKCROFT: Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War, in Francis FRASCINA (szerk.): *Pollock and After: The Critical Debate*, New York, Harper & Row, 1985.
- DONÁTH (1991) – DONÁTH Péter: Ami két „nem” között történt. A Kondor-jelenségről, *Új Művészet*, 1991/5, 7–12.
- FORGÁCS (1994) – FORGÁCS Éva: Egy mítosz természetrajza. Erdély Miklós és a neoavantgárd magánya, in Uő: *Az ellopott pillanat*, Pécs, Jelenkor, 1994.
- FORGÁCS (2007) – FORGÁCS Éva: Történeti jelenség-e az avantgárd?, in *Nulla dies sine linea*, 165–170.
- HARASZTI (1997) – HARASZTI Miklós: 1969, *Beszélő*, 1997/12.
- HAVASRÉTI (2006) – HAVASRÉTI József: *Alternatív regiszterek*, Budapest, Typotex, 2006.
- HEGYI (1991) – HEGYI Lóránd: Kalligráfia, absztrakt expresszionizmus, informel Magyarországon 1958–1970 között, *Ars Hungarica*, 1991(XIX)/1, 6.
- HORNYIK (2002) – HORNYIK Sándor: Az absztrakt művészet természettudományos legitimációja az Új Írás-vitában, in *Fejezetek a magyar műkritikából*, Budapest, Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége Magyar Tagozata, 2002, 63–70 (AICA-füzetek, I).
- HORNYIK (2007) – HORNYIK Sándor: Veszélyes kiegészítések? Megjegyzések a magyar neoavantgárd elméletéhez, in *Nulla dies sine linea*, 171–177.
- KASSÁK (1975) – KASSÁK Lajos: Önarckép – háttérrel, in Uő: *Csavargók, alkotók. Válogatott irodalmi tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1975.
- KOLPINSZKU (1961) – J. D. KOLPINSZKU: Miért utasítják el a szovjet művészek és műkritikusok az absztrakt művészetet, mint a szovjet művészet fejlődésének útját, *Művészettörténeti Értesítő*, X(1961)/2–4, 89–95.

- KÖRNER (1960) – KÖRNER Éva: A nyugati művészet új jelenségei, in *Művészettörténeti tanulmányok – Művészet-történeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–58*, Budapest, Képzőművészeti Alap, 1960, 91–108.
- LUKÁCS (1965) – LUKÁCS György: *Az esztétikum sajátossága*, I–II, Budapest, Akadémiai, 1965, I, 317.
- LÜTZELER (1970) – Heinrich LÜTZELER: *Absztrakt festészet*, Budapest, Corvina, 1970.
- MEZEI (1991a) – MEZEI Ottó: A hatvanas évek (magyar) művészetének ismeretlen fejezete (gépirat, Mezei Ottó hagyatéka, 19 oldal, 1991 körül, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Adattár, MKI-C-I-214).
- MEZEI (1991b) – MEZEI Ottó: Illés Árpád festészete és a magyar szürrealizmus, *Életünk*, 1991/10.
- MICHELI (1969) – Mario de MICHELI: *Az avantgardizmus*, Budapest, Gondolat, 1969.
- NAGY (1991) – NAGY Ildikó (szerk.): *Hatvanas évek – Új törekvések a magyar képzőművészetben* (katalógus), Budapest, Képzőművészeti–Magyar Nemzeti Galéria–Ludwig Múzeum, 1991.
- NÉMETH (1959) – NÉMETH Lajos: *Képzőművészet a XX. század elején*, Budapest, Gondolat–Képzőművészeti Alap, 1959 (A TIT József Attila Szabadegyetemének előadásai – Művészettörténet 56–57).
- NÉMETH (1961) – NÉMETH Lajos: A nyugat-európai képzőművészet és a hagyomány, *Valóság*, 1961/2, 45–56.
- NÉMETH (1967) – NÉMETH Lajos: *Szocialista realizmus és modernista törekvések mai festészetünkben – Korunk szobrászati alkotásai és ma élő jelentős szobrászok fővárosunkban*, Budapest, Fővárosi Idegenforgalmi Igazgatóság, 1967 (Idegenvezetők Kiskönyvtára).
- NÉMETH (1968) – NÉMETH Lajos: *Modern magyar művészet*, Budapest, Corvina, 1968.
- Nulla dies sine linea – Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára*, Budapest, Praesens, 2007.
- PASSUTH (1967) – PASSUTH Krisztina: *A Nyolcak festészete*, Budapest, Corvina, 1967.
- PATAKI (1991) – PATAKI Gábor: A „hivatott kertészek”. Képzőművészeti kritika 1957–1965 között, in NAGY (1991).
- PATAKI (1999) – PATAKI Gábor: Minden egyszerre – művészet és művészeti élet az ötvenes–hatvanas évek fordulóján, in ANDRÁSI–PATAKI–SZÜCS–ZWICKL (1999).
- PERNECZKY (1967) – PERNECZKY Géza: *Kortársak szemével*, Budapest, Corvina, 1967.
- PERNECZKY (1969) – PERNECZKY Géza: *Tanulmányút a Pávakertbe*, Budapest, Magvető, 1969.
- READ (1965) – Herbert READ: *A modern festészet*, Budapest, Corvina, 1965.
- READ (1968) – Herbert READ: *A modern szobrászat*, Budapest, Corvina, 1968.
- REID (2000) – Susan E. REID: The Exhibition Art of the Socialist Countries, Moscow 1958–9, and the Contemporary Style of Painting, in Uő–David CRAWLEY (szerk.): *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford–New York, Berg, 2000.
- SCHULCZ (1994) – SCHULCZ Katalin: *A kiegyezés–keresés esélyei a hatvanas években*, Budapest, Nemzetközi Hungarológiai Központ, 1994 (Hungarológia, 5).
- SCHULCZ (2004) – SCHULCZ Katalin: Irányítókról és irányítottakról, in *Hatalom és kultúra*, Budapest, Nemzetközi Magyarstudományi Társaság, 2004.
- SEDLIMAYR (1960) – Hans SEDLMAYR: *A modern művészet bálványai*, Budapest, Gondolat, 1960 (Stúdium Könyvek, 22).
- SINKOVITS (1968) – SINKOVITS Péter: Előszó az első Iparterv-kiállítás katalógusában, 1968.
- UNGVÁRY (1969) – UNGVÁRY Rudolf írása a Szüreenon-kiállítás katalógusa betétlapján, 1969.

András Edit

A kávédarálótól a szputnyikig¹

Tárgykultúra és nő az ideológia szolgálatában

Tőlünk keletre és nyugatra a hidegháború két nagy ellenfelével összefüggésben – és pár évvel korábban – a cím, amelyet a *Nők Lapja* újságírója adott egy 1962-ben közzölt tudósításának,² fordított sorrendben lett volna érvényes: azaz az út az agresszív

fegyverkezéstől, a világűr meghódításának nagyratörő programjától vezetett a háztartásig, a magas politikától a hétköznapi jólétig és a fogyasztásig.

A szocialista fogyasztással, a családszerkezet és a női szerepek megváltozásával foglalkozó, többnyire történelmi szakirodalom pontosan érzékeli és konstatálja a hatvanas években bekövetkezett változásokat ezen a téren, illetve az irányváltás első lépéseit: „A komoly társadalmi elégedetlenséget keltő helyzet az 1953-as kormányváltást követően változott meg. A nehézipari beruházások visszafogásával párhuzamosan lassan előtérbe került a lakossági igények kielégítése. A túlméretezett hadiipari kapacitások jelentős részét fogyasztási cikkek termelésére állították át.”³ A változást Valuch Tibor történész belpolitikai tényezőkkal, illetve általános civilizációs folyamatokkal magyarázza, azzal, hogy az „MSZMP vezetése levonta a Rákosi-korszak politikájának tanulságait. A forradalom árnyékában igyekezett

elkerülni a társadalmi konfliktusokat, fokozatosan változtatott a hatalom gyakorlásának mechanizmusán, módosította a gazdaságpolitikát, és egyfajta »jóléti fordulatot« hajtott végre.”⁴ A lehetséges magyarázatok között azt is számításba veszi, hogy (alulról jövő) társadalmi mozgások kényszerítették ki a stratégiaváltást. „Kérdéses tehát, hogy valóban politikai kezdeményezés volt-e a fogyasztás bővítése, bővülése az 1956-ot követő évtizedekben, vagy a politika csak igazodott a társadalmi szándékokhoz, akaratokhoz, és ennek jegyében egyre kevésbé gátolta a különböző javak megszerzését vagy [...] esetenkénti felhalmozását. Értelmezhető-e úgy ez a folyamat, mint a korábbi évek, évtizedek tulajdonvesztésére, tulajdoni korlátozására adott társadalmi válaszreakció?” Ha tágitjuk a perspektívát és nemzetközi összefüggésbe helyezzük az irányváltást, más eredményre juthatunk a magyarázatot illetően.

Párhuzamosan azzal a folyamattal, ahogy a makrotörténelem helyét a mikrotörténelem vette át a történettudományokban, az életmódkutatás is felélénkült,

András Edit PhD művészettörténész, 1987-től az MTA MKI tudományos munkatársa, 1996-ig az Adattár vezetője, 2004–2007 között az MTA Művészeti Gyűjteményének vezetője. 2001-től tudományos főmunkatárs. Kutatási területei: 20. századi magyar művészet, kortárs amerikai művészet, kortárs művészet és elmélet a rendszerváltás után a posztoszocialista országokban.
E-mail címe: andrase@arthist.mta.hu

Edit András, Ph.D. art historian, since 1987 a research fellow at the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences. Until 1996 she served as the director of the Institute's Documentation Department. Between 2004 and 2007 she was the director of the Art Collection of the Hungarian Academy of Sciences. Since 2001 she has been a senior member at the Institute. Areas of research include: Hungarian art in the 20th century, contemporary American art, and contemporary art and art theory after the fall of communism in post-Socialist countries.
E-mail address: andrase@arthist.mta.hu

¹ Köszönettel tartozom annak az alkalmilag összeállt kis kutatócsoportnak, amely részt vett a szerteágazó anyaggyűjtésben, mindenképp Dékei Krisztának, aki a korabeli folyóiratok pásztázásában segítségemre volt; továbbá Mayer Kitti gyakornoknak, aki a tárgykultúrának eredt nyomába, Bakos Katalinnak, aki önzetlenül rendelkezésre bocsátotta a vonatkozó plakátanyagot, és Csipes Antalnak, aki hozzáférést biztosított archív anyagaihoz. Tanulmányom e közös erőfeszítés nélkül nem születhetett volna meg.

² Földes (1962).

³ VALUCH (2008).

⁴ Uo., 46.

ami nem tudja ugyan megkerülni a társadalmi nemi szerepek elosztását, de azt többnyire a fogyasztás terén bekövetkezett változásoktól függetlenül kezeli, és szinte kizárólag a tényszerű, számszerű változásokra és a hivatalos politikai retorikára koncentrál. Ami közbül van, azaz a nőikkel kapcsolatos társadalmi diskurzus (értékrend, mentalitás), ahogy az a különböző közvetítőkön keresztül formálódik – vagyis a közvetett verbális és vizuális üzenetek, tárgyak, reklámok által közvetített és konstruált nőkép –, a kutatás vakfoltjára esik, holott ez a szürke zóna mindkét területet jelentősen árnyalja.

Valuch Tibor a fogyasztás terén pontosan elemzi a korabeli politika sajátos kettősségét, miszerint „egyfelől állandóan hangsúlyozták, hogy semmi sem lehet fontosabb, mint a dolgozók életszínvonalának állandó emelése, másfelől pedig hasonló kitartással ostromozták a kispolgáriságot, a túlzott fogyasztói igényeket, a mértéktelen felhalmozási vágyat, az anyagiasságot”⁵ A mentalitástörténet felé tágitva a privát szféra és a nemi szerepek átstrukturálódásának vizsgálatát – a szöveg- és képelemzések révén pedig a hivatalos retorika mögé kerülve – hasonló ellentmondásokba, kétarcúságba ütközünk. Nem a szocialista modernizáció, az emancipáció hivatalos politikája áll a tömegek öröklött mentalitásával mint visszahúzó tényezővel szemben, ahogy ez a korabeli diskurzusban lecsapódik. A háztartás modernizálása, a fogyasztás bővítése valóban központi szerepet kapott az évtizedben, ellenben az a beszédmód, ahogyan ez képeken, reklámokon, tárgyakon keresztül kommunikálódott, ősi patriarchális toposzokat konzervált a hivatalos politikai kurzus saját retorikája ellenében, egészen hasonlókat, mint amelyek látszólag csak a meghaladni kívánt rivális ideológiai konstrukcióban, a kapitalizmusban léteztek, és egészen hasonló módon ahhoz, ahogyan mindez a Szovjetunióban zajlott. A „mintaországban” a fogyasztással kapcsolatos kampány és diskurzus a hruscsovi olvadás időszakában a sztálinizmus alatt lejáratódott kommunista projekt feljavítására és annak révén újralegitimálására irányult,⁶ ami Magyarországra még inkább érvényes, hiszen a „gulyáskommunizmus” – 1956 árnyékában is – képes volt hosszú időre konzerválni a szocialista államformát.

Tanulmányom háttérként kíván szolgálni a hazai *pop art* művészet és a társadalmi nemi szerepek művészeti reprezentációja későbbi kutatásához, amennyiben a szocialista fogyasztással, tárgykultúrával és a szocialista nővel kapcsolatos diskurzust vizsgálja a korabeli folyóiratok, kiadványok alapján, nem gazdaság- vagy fogyasztástörténeti, hanem kultúrtörténeti nézőpontból. A kutatást egyfelől a hiánygazdálkodás talaján kibontakozó hazai *pop art* művészet belső ellentmondásának értelmezhetősége és annak a közkeletű toposznak a felülvizsgálata tette szükségessé, amely szerint szocialista viszonyok között a *gender*-reprezentáció problematikája az emancipáció okán irreleváns.⁷

Nejlönháború a háztartás frontján

Az USA európai fogyasztást serkentő háború utáni politikájának és az „amerikai életforma” propagálásának – beleértve a szupermarketláncok, a háztartási gépek és a modern *design* expanziójára irányuló kampányt, és természetesen a Marshall-segélyt – kifejezetten politikai felhangja volt.⁸ A hatvanas évek elején nemcsak a nagyhatal-

⁵ Uo., 50.

⁶ REID–CROWLEY (2000), 14.

⁷ FORGÁCS (2000).

⁸ Lásd erről bővebben: CASTILLO (2010).

⁹ A kifejezés David Riesmannek, a Harvard Egyetem professzorának A nejlontháború című, 1951-ben született írására utal: RIESMAN (1964), teljes szövegét lásd e tanulmány mellékleteként.

¹⁰ CASTILLO (2010), 206.

¹¹ Uo., VIII; MASEY–MORGAN (2008), 246–247.

¹² OLDENZIEL–ZACHMANN (2009a), 6.

¹³ RIESMAN (1964), 67.

¹⁴ Uo., 69. A szöveg fordítását lásd e tanulmány mellékleteként.

¹⁵ Uo., 71. A szöveg fordítását lásd e tanulmány mellékleteként.

¹⁶ Lásd erről részletesen: REID (2009).

mak körében, hanem a szatellit országokban – köztük Magyarországon – is, a nő és „birodalma”, a konyha került a „nejlonháború”⁹ középpontjába.

1957-ben a Szovjetunió fellötte az űrbe az első műholdat, a Szputnyikot. Az űr meghódításának első sikeres lépései és a következő évek intenzív atomfegyverkezése a hidegháború két nagyhatalma közül a Szovjetuniót juttatta ideiglenes elsőbbséghez, ami pánikhangulatot idézett elő a másik oldalon, az Amerikai Egyesült Államokban és szövetségeseiben.¹⁰ 1959-ben a kölcsönösség jegyében New Yorkban megrendezett *Tudomány, Technológia és Kultúra* című szovjet kiállításon bemutatták az amerikai közönségnek a Szputnyik másolatát.¹¹ A párhuzamosan tartott moszkvai Világkiállítás amerikai pavilonjában ellenben az amerikaiak, ha nem is előzmény nélkül, de váratlan stratégiai fordulatot hajtottak végre: az absztrakt, a jövőt és a kozmoszt célzó magaspolitikáról, a *high-tech* nehéziparról, a fegyverkezésről a jelen aktuális és e világi viszonyaira, a *high-tech* háztartásra, a materiális bőségre és a fogyasztásra helyezték a hangsúlyt. Fegyvernemet váltottak, amennyiben a lakosság jelenben elérhető anyagi jólétében, életminőségében kívánták mérni a civilizációs fejlettség fokát a kétféle, kapitalista és kommunista modernizációs projekt versenyében.¹²

1951-ben David Riesman azt vizionálta, hogy a „Bőség Hadművelet” keretében a Szovjetuniót fogyasztási javakkal bombázzák, ugyanis „amennyiben mazsolázhathatnak az amerikai javakból, az orosz emberek nem fogják elfogadni vezetőiket, akik tankokat és kémeket kínálnak számukra porszívók és szépségszalonok helyett. A szovjet vezetés ekképpen kényszerítve lesz a fogyasztási javak előállítására, máskülönben fokozódó és tömeges elégedetlenséggel kell számolnia.”¹³ A fiktív „haditudósítás” alapján a hadművelet során kisebb-nagyobb konténernyi nejlonharisnyával, cigarettával, karórával, rádióval, borotvával, kenyérpírtóval bombázták a szovjet lakosságot. Odessza, Szmolenszk és más városok egytől egyig az „agresszív nagylelkűség” áldozatául estek, „ahogy a szovjet háziasszonyok a saját szemükkel látták az amerikai tűzhelyeket, hűtőszekrényeket, ruhákat és játékokat”.¹⁴ A bombázások nyomán elszaporodtak az ütérek, a márkahamisítók, és különféle láncreakciók is beindultak, köztük, hogy „ami azt illeti, az amerikai hűtőszekrények nemcsak a villamosítás hiányosságait tették szembetűnővé, hanem vágyat ébresztettek az emberekben egy sor olyan élelmiszerre is, amelyeket immár lenne hol tárolni”.¹⁵ David Riesman ironikus, utópikus, fiktív haditudósítása próféciaának bizonyult, mely átformálta ha nem is az ötvenes, de a hatvanas évek hidegháborúját, akárcsak a részt vevő felek politikáját és prioritásait. A valóságban a hatvanas évek küszöbén, az 1959-es moszkvai Világkiállításon került sor első ízben a – húsz évvel a rendszerváltás után visszatekintve – végzetesnek bizonyult „puha hatalom” bevezetésére. A hivatalos amerikai nyilatkozatok igazi frontáttörésnek minősítették az amerikai részvételt. Az oroszok fitymálták ugyan,¹⁶ de a következő időszak stratégiaváltásába, amely előirányozta a népjólétet, mégiscsak belejátszott.

A hidegháború forró konyhája

A Szokolnyiki Parkban felépített amerikai kiállítócsarnokokban zömében fogyasztási javakat (játékokat, sportszereket, háztartási cikkeket, hifi-berendezéseket, tévékészülékeket, fényképezőgépeket, ruhákat és textileket¹⁷) állítottak ki patrióta gyárosok adományként felajánlott termékeiből.¹⁸ A fogyasztási cikkekkel teletömött üvegpa-vilon mögött felállítottak egy berendezett amerikai kertvárosi modellházat, amelyre a *Szplitnyik* becenevet ragasztotta a(z angol) közbeszéd, mivel középen kettévágták, és egy folyosót nyitottak benne, hogy tömegesen be lehessen járni (*split* 'kettémet-szeni'). Ennek tökéletesen felszerelt *hi-tech* konyhájában került sor a „konyhavita” néven elhíresült szópárbajra a szovjet pártfőtitkár Hruscsov és Nixon amerikai al-elnök között, amely vita „valami újnak a kezdetét jelölte”.¹⁹ A fotó, amelyen együtt láthatók a Szplitnyik konyhájában, a hidegháború egyik jelképévé vált.²⁰ Nixon el-ismerte a Szovjetunió fölényét az űrkutatásban, de megjegyezte, hogy néhány do-logban, például a színes televízió-gyártásban ők járnak elől. Hruscsov semmit sem is-mert el, fölényesen viselkedett és ironizált, ám kilátásba helyezte, hogy hét év múlva a Szovjetunió ugyanazon a szinten lesz, mint Amerika. „Amikor utolérjük és elhagy-juk Önöket, visszaintegetünk. Ha akarják, megállunk, és azt mondjuk: Kövessenek.”²¹

Eltérő ideológiai konstrukcióban ugyan, de a konyha vált egyik kulcselemévé a hruscsovi modernizációs politikának is, a tudományos-technikai forradalom domesztikálásának a hidegháború új szakaszában, a békés egymás mellett élés időszakában.²² Hruscsov konyhája azonban éppúgy nem volt ideológiamentes övezet, mint ahogy Nixon konyhája is az ideológiai propaganda céljait szolgálta,²³ és mint ahogy a fo-gyasztásnak is fontos politikai szerep jutott.²⁴ A Hruscsov-érában a modernizáció és a privát szféra társadalmasítása a konyhában kezdődött, érvel Susan E. Reid a téma vonatkozásában alapvető írásában, s értelmezi azt is, hogyan ízült bele a konyha látszólag neutrális terepe a magasabb célok és ideák szövetébe, illetve az aktuális pártpolitikába. „Az otthoni munkaterület racionális megtervezése racionalizálná a há-ziasszony tevékenységét és összekapcsolná őt a tudománnyal és a modern ipari szer-vezettséggel, miközben az új háztartási technológia olyan állampolgárrá formálná őt, aki megfelelne az ürrepülés, a komputeres és az atomenergia heroikus korszakának. A konyha – és benne a női munka – tehát a szovjet társadalom modern, racionális, tudományos szervezetté válásának irányába mutató tágabb fejlődésébe integráló-dott, amelynek talaján a hidegháború nyertese a kommunizmusba való átmenet szakaszába lép. A konyha nem pusztán jelentéktelen családi drámák színpada kívánt lenni, hanem a fejlődés ügynöke: [...] a házimunka racionalizálása és a konyha mo-dernizálódása úgy propagálódott, mint ami az emancipáció érdekében zajlik; a nők számára időt és energiát kellett volna felszabadítania, amit értékesebb, társadalmi és produktív munkára fordíthattak volna, hogy teljes értékű, öntudatos egyénekké váljanak, akik teljes mértékben részt vesznek a kommunizmus építésében. Ugyanak-kor az új szovjet konyha által kilátásba helyezett emancipáció elérése nem járt volna együtt a hétköznapi élet *gender*-struktúráinak alapvető megváltoztatásával.”²⁵

¹⁷ MASEY–MORGAN (2008), 192.

¹⁸ Uo., 199.

¹⁹ Uo., részleteit lásd e tanulmány mellékleteként.

²⁰ Uo.

²¹ Uo., 202.

²² REID (2005), 315.

²³ Uo., 289.

²⁴ REID (2002).

²⁵ REID (2005), 313.

²⁶ A konyha és a nő modernizálása csak egyike volt a több párhuzamos futó modernizációs projektnek, amelyeket többnyire társadalmi vita is kísért; ez alól szinte csak a „konyhavita” képezett kivételt. Az egyéb modernizációs vitákról (Családi ház vagy közösségi otthon; Frizsiderszocializmus; Kicsi vagy kicsi?) lásd Póti (1986).

²⁷ FÖLDES (1964).

A hatvanas évekbeli magyar konyha- és nődiskurzus olyan mértékben rímelt a szovjet mintára, és olyan mértékben visszhangozta az orosz forradalmi mentalitást és retorikát, hogy az erős kétségeket támaszt a magyar belpolitikai akarat és az alulról jövő civilizálódás elméletének érvényességét illetően. Kétségtelen azonban, hogy a mintakövetés ellenére a konyha és a háztartás modernizálódásának és az arról való közbeszédnek vannak helyi jegyei, sajátosságai is. A továbbiakban e folyamat különböző aspektusait kívánom korabeli források alapján megvilágítani.²⁶

Beépített konyha – hímzett falvédővel²⁷

A hazai napilapok vezércikkében tájékoztattak a moszkvai Világkiállításról és a Hruscsov–Nixon találkozókról. A „konyhavitáról” nem esett ugyan szó, ám az őszi párttárgoztatban (szintén a következő hét évre) előirányzott tervekben az alapvető és nagy léptékű feladatok – lakáskérdés, falvak villamosítása, egészségügyi ellátás stb. – mellé sorolódott egyenrangú célként a fogyasztás élénkítése, és kiemelten a „nők háztartási munkáját megkönnyítő” tartós fogyasztási cikkekkel (melyeket részletesen felsoroltak)

való megfelelő ellátottság a „termelés és a behozatal jelentős fokozása” révén. „A lakosság fogyasztási alapja hét év alatt legalább 40 százalékkal emelkedjék. Biztosítani kell, hogy a dolgozók növekvő pénzjüvedelmükből elegendő mennyiségben, megfelelő minőségben és választékban vásárolhassák meg a kívánt árukat. Ezért tovább kell javítani a lakosoknak élelmiszerekkel és iparcikkokkal való ellátását [...] Az életszínvonal emelkedésével egyidejűleg biztosítani kell, hogy mind bőségesebben, ízlesebben, választékosabban elégítsük ki dolgozó népünk ruházatkodási igényeit [...] az ötéves terv folyamán mintegy 100 000 padlókefélt, 120 000 porszívó gépet, 150 000 villamos hűtőszekrényt és 460 000 mosógépet kell a lakosság rendelkezésére bocsátani.”²⁸ 1963-ban az MSZMP Központi Bizottságának határozata pedig, megfelelően a hruscsovi fordulatnak, már egyenesen ideológiai magasságokba emelte a népjólétet: „Harcunk most azért folyik, hogy a szocializmus nemcsak a békével, hanem a jóléttel is azonos fogalom legyen [...] Állami, gazdasági és párt-szerveink, minden dolgozó, azok tudatában fokozza erőfeszítéseit, hogy a gazda-



12. Ismeretlen: A korszerű mosáshoz Alba mosópaszta, 1966

²⁸ Dokumentumok IV. Életszínvonal, kultúra, tudomány, *Társadalmi Szemle*, 14(1959)/10, 130.

sági építés eredményeivel alapozzuk meg a népjólét emelését. A munka frontja a jólétért, a szocializmusért, az imperializmus ellen, a békéért vívott küzdelem fő frontja hazánkban.”²⁹

A forradalmi Oroszország dicsőítette a tudományt, és vallásos hódolattal viszonyult a gépekhez. Lényegében a tudomány és a gépkultusz lépett a vallás helyére, amely földi paradicsomot ígért híveinek.³⁰ Ez az utópia, ha módosult formában is, de tovább élt a létező szocializmus viszonyai között, és továbbra is a gerincét jelentette a szocialista modernizációnak. Míg a második világháborúban és a hidegháború első szakaszában az erőltetett iparosításnak, fegyverkezésnek és űrprogramnak nyújtott hátszelet, a hrucsovi fordulat révén a békés egymás mellett élés jegyében a jövőre és a kozmoszra irányuló vízió és a militáns, maszkulin jellegű technológia a jelen életviszonyaira való fókuszálással párhuzamosan pacifikálódott és feminizálódott. A technológiai forradalom immáron a konyhát célozta.³¹

Akárcsak a Szovjetunióban, nálunk is leszivárogtak és konkrét formát öltöttek, illetve értelmeződtek a központi irányelvek a nőket célzó heti magazinokba, nálunk a *Nők Lapjába*, amely pedagógiai célú és informatív tudósításokkal, interjúkkal és (főleg 1961 után) reklámokkal kapcsolódott be a megváltozott diskurzusba. Az ideológiai keret a felfrissített kommunista utópiának megfelelően a posztstálinista új ember, azaz az új, modern (házi)asszony megteremtése volt, szerves részeként a politikai-társadalmi modernizációs projektnek, amely immáron a magánélet „rég, avított” hagyományokat, szokásokat a legszívósabban továbbéltető, „legsötétebb”, a modernizálásnak leginkább ellenálló zugára is kiterjedt.³² A mikroprojekt retorikája ugyanazon kulcsszavak (racionalizálás/ésszerűség, korszerűség/modernség, tervszerűség) köré épült, militáns, forradalmi metaforákban fogalmazódott meg, és éppúgy tudományos megközelítésre tarthatott számot, mint a makroprojekt – tekintve, hogy az előbbi semmivel sem minősült alábbvalónak, mint az utóbbi, ennél fogva viszont szintúgy meg kellett felelnie a kor követelményeinek: „A háziasszonyok körében ma is igen sok van, aki faekével szánt az atomkorszakban.” A módszer a háziasszonyok e maradi rétegének szocialista átnevelése volt, akik „sokat tanulhatnak a háztartási munkákat megkönnyítő félkész és kész élelmiszereket, kisgépeket, modern takarítóeszközöket felhasználó modernebb és időhiány miatt nagyobb ésszerűsége is kényszerített, gyárban vagy irodában dolgozó asszonyoktól.”³³ A modern nő kategóriáján belül a művész az élvonalban volt: Lakatos Gabriella balerina a róla készült képes riport egyik fotóján divatos ruhában, porszívózás közben látható.³⁴

²⁹ *Társadalmi Szemle*, 18(1963)/8–9, 6, 9.

³⁰ STITES (1989), 169.

³¹ Lásd erről bővebben REID (2005).

³² A szovjet folyamatról lásd uo.

³³ R. M. (1959).

³⁴ F. A. (1961).



13. Lakatos Gabriella porszívóval, *Nők Lapja*, 1961. október 7.

A tegnapi és a mai ízlés csatája

A gyors és hatékony átnevelés össznépi társadalmi feladat volt, sokan részt vettek benne. Az ízlésnevelésben különösen nagy szerepet kapott a „sokarcú művészet legfiatalabb, a nagyközönség körében kevésbé ismert, de talán leggazdagabb termést ígérő hajtása”, a formatervezés, amelynek számára a kávédaráló és a szputnyik tervezése azonos rangú feladat volt.



14. Nők Lapja, 1962. május 19.

Az a meggyőződés, hogy „a legfőbb erő [a nevelésben] a környezet nevelő hatása, amely »automatikusan« hat az emberre”, hozta előtérbe a hatvanas években az iparművészetet, amely minden művészeti ágban nagyobb nyilvánosságot kapott. „A mi célunk az emberhez méltó környezet megteremtése” – nyilatkozta Dózsa Farkas András, az Iparművészeti Főiskola formatervező tanszakának vezetője, – aminek letéteményesévé a formatervezés, a design vált. „A technika-teremtette új tárgyak szükség-szerűen az élet minden zugába beviszik az új stílust” – tette hozzá a Főiskola főigazgatója, Hincz Gyula. Ami a stílust és az esztétikai értékeket illeti, a meghatározó

elv a funkcionalizmus volt, amit leginkább a konyha „forradalmasításával” lehetett igazolni: „A mi konyhaberendezésünk azért lesz szép, mert célszerűen variálható, jól elrakható, könnyen tisztítható elemekből áll, és mert megkönnyíti a háziasszony munkáját.” A háziasszony ebben az összefüggésben a korábbi alapállással – „régén a háziasszonyt egyszerűen »nem dolgozó« nőnek könyvelte el a világ”³⁵ – szemben a dolgozó nő, akinek második műszakjára terelődött a figyelem. A cél az ő munkájának megkönnyítése, ideje egy részének felszabadítása volt, amely megnyert időt szabadideje „kulturált” eltöltésére, művelődésre, továbbá pihenésre fordíthatja. A termelésre és a termelőkre koncentráló szocialista gazdaságban is fontos szerepe volt a formatervezésnek – amennyiben a „kulturált munkahelyi környezet nemcsak a termelésre hat serkentően [...] hanem a dolgozók biológiai közérzetét is előnyösen befolyásolja”³⁶ –, akárcsak az ízlésreformban: „Eszendők óta kettős küzdelmet vívunk. Egyfelől jó alkotásokkal szeretnénk bizonyítani törekvéseink helyességét, másfelől megfelelő felvilágosító munkával kiszorítani a rosszat, az ízléstelenséget, a giccsot.”³⁷ A jó ízlés elsősorban nem esztétikai, hanem morális kategória volt, megfelelően a bolsevizmus moralizáló alapattitűdjének.³⁸ A tárgyak éppúgy állhattak a jó vagy a rossz oldalon, a haladás szolgálatában, vagy a maradiság képviselőjében,³⁹ mint az emberek, ami az olyan címekben is megjelenik, mint Hazug és igaz tárgyak,⁴⁰ vagy A jó ízlés követői.⁴¹ Ha a jó ízlés követői a tárgyak, ügynökei az iparművészek, közvetítői, terjesztői a különböző sajtómédiumok voltak. Ez lett

³⁵ FÖLDES (1962).

³⁶ Uo.

³⁷ Uo.

³⁸ STITES (1989), 98.

³⁹ A korszak tárgykultúrájáról lásd CROWLEY–PAVITT (2008); a sztálinizmus tárgykultúrájáról lásd CASTILLO (2010), 4. fej.: Stalinism by Design (87–110).

⁴⁰ Hazug és igaz tárgyak, *Tükör*, 1964/39.

⁴¹ A jó ízlés követői, *Tükör*, 1966/21.

a missziója a női magazinok tanácsadó rovatának, amely jól hasznosítható háztartási praktikák helyett egyre inkább a modern háziasszony-image megformálásának fórumává vált. Beépített konyha – himzett falvédővel. A tegnapi és mai ízlés csatája címmel közölt riportot a Nők Lapja mottóként használva a Magyar Nők Országos Tanácsa ülésén a giccs tárgyában felszólaló idős falusi asszony kifakadását: „Sokat ír a sajtó, rádió arról, mi a giccs, mi nem. Nekem szép lakásom van, de már gyanúsán nézek minden bútordarabra, vajon nem giccs-e. Az ördög sem ismeri ki magát. Egy biztos, van egy fikuszom, az nem giccs”⁴² – mindez egyúttal a propagandakampány hatékonyságát és kiterjedtségét is bizonyítja. „Később, mikor a szobába megyünk, látom, hogy a giccsből való riadalma valóban nem alaptalan [...] a beépített konyhaszekrénnel joggal büszkélkedő [szomszéd] háziasszony elavult műtyükkéket őriz kincsként modern [...] otthonában [...] a tegnapi és mai ízlés csatája még nagyon kevés otthonban dőlt el, de Juhász néni felébredt igényességét, a rosszal szemben támadt gyanakvását, az igazi értéket kutató kíváncsiságát jó lenne terjeszteni”⁴³ – summázta a harc pillanatnyi állását a riporter.

A sajtón kívül magasabb fórumok is szolgálták az átképzés és öntudatosítás feladatát, mint a Háziasszony-konferenciák, Háziasszony-akadémiák,⁴⁴ amelyek megtevesztő elnevezésük ellenére nem azok fórumai voltak, akik háztartási kérdésekben akarták képezni magukat, hanem azoké, „akik többek akarnak lenni háztartási robotgépeknél”⁴⁵ „Társadalmi tényezővé lett akarva vagy akaratan kívül is a háziasszony, egyszerűen azért, mert megváltozott a társadalom. A régi időkben a nők világát a porosz hármass jelszóval igyekeztek leszűkíteni, kijelentvén, hogy »Kinder, Küche, Kirche« – magyarul csupán a gyerek, a konyha és a templom az asszonyé a világból. Az a világ azonban letűnt. A mi társadalmunk, a szocialista társadalom egyenlő jogokat biztosít az asszonyoknak [...] s évről évre egyre sürgetőbben követeli: »Ne csak a konyha dolgaival törődj, hanem a nagyvilággal is« [...] a modernebb háztartás, a gazdaságosabb időbeosztás, a házimunkát megkönnyítő gépek használata a háziasszonyoknak is joguk és kötelességük, mert az így nyert időt művelődésükre fordíthatják”⁴⁶ – fogalmazódik meg az új intézmények és a szocialista nő *ars poeticája*.

A gyakorlat szintjén az úgynevezett házgyári program keretében előre gyártott elemekből tömeges mennyiségben lakásokat biztosító panellakótelepek kisméretű lakásainak még kisebb konyháiban beépített konyhabútorokra volt szükség. A régi és új világ új lendületet és irányt kapott küzdelmében a lakás más részei háttérbe szorultak ugyan, de ahogy 1960 januárjában elhangzott „A forradalom, amely kultúránkat maivá formálja, széles alapokra fekteti, megkezdődött a lakáscivilizációban is. A frontáttörés éve: 1960!”⁴⁷ A lakberendezés, a bútortervezés úgyszintén csatasorba állt az ízléstelenség, a giccs ellen,⁴⁸ megfelelően a hruscsovi ízlésváltásnak, ami a sztálini megalománia, monumentalizmus, konzervatív ízlés és funkciótlán „decorum” ellen is harcot indított.⁴⁹ A modern környezetkultúra iránti igény a *Nők Lapjában* 1960-ban külön rovatot eredményezett Szép otthon elnevezéssel, 1966-ban pedig külön szakfolyóiratot hívott életre *Lakáskultúra* néven, ami egyúttal előtérbe hozta a belsőépítészeket, bútortervezőket és a dísz tárgyakat készítő, fontos társadalmi feladattal bíró iparművészeket is. Az ő tevékenységük inkább a támogatott,

⁴² FÖLDES (1964).

⁴³ Uo., 7.

⁴⁴ A szovjet intézményekről lásd REID (2005).

⁴⁵ Lásd a tudósítást a Háziasszonyok 1959. június 18-án tartott első konferenciájáról: R. M. (1959).

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ KERTÉSZ (1960).

⁴⁸ Lásd Gy. (1967).

⁴⁹ Lásd erről CASTILLO (2010), 4. fej.: Stalinism by Design (87–110, 161 skk).

semmint a tiltott kategóriába esett, szemben a „modern művészek” tevékenységével, holott a modern *design* hasonló konnotációval bírt és azonos üzenetet hordozott, mint az absztrakt festészet, de míg a *design*t át lehetett fordítani „szoc-modern”-be, a realista paradigma a festészetben és a szobrászatban továbbra is elsőbbséget élvezett.⁵⁰ A modern *design* nyugat-európai propagandakampánya⁵¹ ugyanis éppúgy politikai célokat szolgált, mint az absztrakt expresszionista festészet európai népszerűsítése,⁵² mindkettő a kifejezés kapitalizmusbeli szabadságát volt hivatott megtestesíteni a szocializmus irányított és kontrollált kultúrájával szemben. A Bauhausból eredeztetett, kissé lebutított funkcionális „modern stílus” a „lingua franca” szerepét töltötte be a fogyasztói kapitalizmusban és a globalizált amerikai életformában. „A modernizmus nemzetközi stílusa kiemelt szerepet játszott a keleti blokk szétbomlásztásában” – fogalmazza meg a jelenség súlyát Castillo.⁵³

A fogyasztótól a fogyasztóig⁵⁴

A konyha és a háziasszony modernizálásának szándéka egy sor láncreakciót idézett elő. Az 1959-es, roppant körütekintő párthatározat a modern konyha mellé kiszolgáló intézményhálózatot is kívánt teremteni: „Fejleszteni kell a kereskedelem kultúrárságát. Fokozni kell a kereskedelem gépi ellátottságát, főleg hűtőgéppel. Folytatni kell a gyorsabb, kényelmesebb kiszolgálást nyújtó [...] eladási formák nagyobb ütemű fejlesztését. Megfelelő üzlethálózzal kell ellátni az új lakótelepeket [...] fokozni kell a konzervek, korszerűen csomagolt hidegkonyhai és félkész készítmények értékesíté-



15. Göncki Gebhardt Tibor: Már 36-an vagyunk! 1950-es évek

⁵⁰ Terjedelmi okok miatt e terület további kifejtésétől el kell tekintenünk.

⁵¹ Lásd erről CASTILLO (2010), 5. fej.: People's Capitalism and Capitalism's People (111–138); 6. fej.: The Trojan House Goes East (139–173).

⁵² COCKROFT (2000), 147–154.

⁵³ CASTILLO (2010), 64.

⁵⁴ *Nők Lapja*, 1961. szeptember 9.

sét.”⁵⁵ Az egyes háztartások szempontjából a hűtőszekrény jelentette a front-áttörést, és egyúttal belépőt nyújtott a modern életbe, a földi paradicsomba. Ahogy a reklám hirdette: „A boldogság: mosolygó ifjúság, viruló egészség, minden ami siker, s ami ezzel iker: egy új, nagyszerű Lehel hűtőszekrény.”⁵⁶

A részletfizetésre vásárolható kisgépek mellett az újságok nagy szenzációként harangozták be új önkiszolgáló üzletek megnyitását, és egy-egy új konzervféle, félkész és instant étel, ital megjelenését a piacon. A háztartási eszközök mellett ezek váltak a korral lépést tartó, modern nő attribútumaivá. Néhány eksztatikus reklám, például amelyen egy nő szerelmesen öleli magához a porszívócsövet,⁵⁷ egyenesen a második műszak megszűnését ígérte, de a mértéktartóbbak jelszava továbbra is a háziasszonyok munkájának „könnyebbé, gyorsabbá és kényelmesebbé” tétele volt.

A materiális jólét programjával és a fogyasztási javak fokozatos megsokasodásával párhuzamosan megjelent az új szereplő, a szocialista fogyasztó⁵⁸ is a színen, aki nálunk is, akárcsak a Szovjetunióban,⁵⁹ szinte kizárólag nőként tétéleződött. Ő volt



16. Tükör, 1970. december 1.

⁵⁵ Dokumentumok IV. Életszínvonal, kultúra, tudomány, *Társadalmi Szemle*, 14(1959)/10, 131.

⁵⁶ *Tükör*, 1970. december 1., 21.

⁵⁷ *Nők Lapja*, 1965. május 29.

⁵⁸ Lásd erről bővebben CASTILLO (2010), 7. feje: Consuming Socialism (173–202).

⁵⁹ Lásd erről bővebben REID (2002).



17. SO-KY: Kényelmesen élhet, dolgoznak a gépek, 1964

⁶⁰ A korszak plakátterméséről lásd BAKOS (2007), 129–146.

⁶¹ *Nők Lapja*, 1960. december 22.

⁶² BALOG (1965); Egész oldalas por-szívó használati útmutató, *Tükör*, 1966/50, 23.

a célpontja a nem túl nagyszámú kereskedelmi plakátnak,⁶⁰ ahogy őt szólították meg a hirdetések és őt célozták a reklámok is, amelyek a hatvanas évek elején még kis méretben, rajzos formában szerényen megbújtak a lapok utolsó oldalain, majd kezdtek előszereplőket is használni, s méretük és arányuk egyre növekedett a folyóiratokon belül. Az első egészszoldalas hirdetés a *Nők Lapja* 1960-as karácsonyi számában jelent meg.⁶¹ 1961-től megjelentek, majd megsokasodtak a félkész ételek és készen kapható hidegtálak szöveges hirdetései, amelyeket követtek a női szépségápolószerek, krémek,

rúzsok, női bizsuk, a nejlonharisnya és a fürdőruha reklámjai, az év második felétől pedig megjelentek a háztartási kisgépek és tisztítószeres hirdetései is, illetve az azok használatát ismertető írások, képes útmutatók.⁶²

Házimunka és egészség⁶³

A kommunista forradalmi fanatizmus purifikáció-mániájának szélsőséges formája a politikai tisztogatás, a társadalom „fertőző elemektől” való megtisztítása volt,⁶⁴ de részét képezte a társadalom mellett a privát szféra „kisöprése” is, annak nemcsak tisztává, de átláthatóvá, kontrollálhatóvá tétele is. Már Csernyisevskij utópiájában (*Mit tegyünk*),⁶⁵ a szocializmus kézikönyvében, Lenin kedvenc olvasmányában is központi helyet foglalt el a köztisztaság, s a tisztaságot, átláthatóságot szimbolizáló anyagok, mint az üveg és a fém használata, ahogyan a forradalmi művészet ideálját megtestesítő Tatlin-torony is ezekből az anyagokból épült volna meg.⁶⁶ A jövő boszorkánkonyhájának laboratóriumként való elképzelése is a tudomány mindenhatóságát tételező forradalmi időszakban gyökerezett, amely steril körülmények között, tudományos környezetben képzelte



18. Kényelmesen élhet. Mosógép, centrifuga [1965]

el a jövő megtervezését, minthogy az ideális jövő képeinek tökéletesítése kísérletek – ez a másik kulcsszó! – révén valósult volna meg. A hosszú távú célok mellett a szocialista ideológia és pártvezetés a test felett is hatalmat akart gyakorolni, az egészséges, dolgozó testet tekintve a hatékony munka feltételének. Ennek megfelelően a szocialista modernizációnak, tudományos-technikai forradalomnak a szemé-

⁶³ SÁNDOR (1961).

⁶⁴ Lásd erről HOFFMANN (2003), 180.

⁶⁵ CSERNYISEVSKIJ (1954).

⁶⁶ ZSADOVA (1985).

lyes higiénia is része volt. A Szovjetunió kiépített intézményrendszerrel biztosította a testkontrollt, továbbá a lakó- és munkakörnyezet tisztaságát a házak állapotának rendszeres ellenőrzésével, tisztasági versenyekkel, oktató jellegű színházi előadásokkal, s a „feleség-aktivista mozgalom” bevonásával a dolgozók egészségéért folytatott harcba.⁶⁷

A konyhával kapcsolatos hazai diskurzusban a racionalizálás mellett a legtöbbet emlegetett varázsszó úgyszintén a higiénia volt,⁶⁸ a kettő metszéspontján kristályosodó közkedvelt metafora pedig a laboratórium. 1959-ben az ideális otthonról beszámoló londoni tudósítás az ideális konyhát mint minden nő álmát mutatta be, s úgy jellemezte, hogy „a konyha műhelyre, laboratóriumra emlékeztető, de kellemes helyiséggé alakult át”.⁶⁹ Ugyanebben az évben azt is hírül adták, hogy a IV. Magyar Iparművészeti Kiállításon bemutatott beépíthető, kombinált konyhabútor szériagyártását már megkezdték. Tíz évvel később a *Tükör* újságírója egy, a hazai viszonyokat taglaló írásában már evidenciaként feleltette meg a modernséget az „álmkonyhá”-nak: „Ma már azt a konyhabútort tartjuk modernnek, amely helyt ad a háztartási gépeknek.”⁷⁰ Sőt ekkorra már a kereskedelembe is beszivárgott és a vásárlók körében is megfogalmazódott, hogy a „variálható, gépekkel felszerelt, függesztékes laboratoriumszerű konyhákat kéri az ipartól”.⁷¹

A modern konyha laboratóriumában formálódó új asszonynak a régi szokásokkal is szakítania kell metamorfózisa során: „A korszerű konyhák nem a sok órá, mindennapi főzésre valók – inkább melegítésre és tálalásra szolgáló beépített berendezésekkel ösztönzik a modern életforma megvalósítását.”⁷² Az üveges, dobozos konzervekből és mirelit készítményekből előállítható „meleg vacsora percek alatt”⁷³ szlogen az öntudatos, többnyire városi dolgozó nőt állította szembe a hagyományos háztartást vezető, többnyire vidéki, falusi nővel. A szocialista utópiában a város képviselte a civilizációt, a kultúrát, a haladást, szemben az elmaradottsággal, sötétséggel asszociált vidékkel.⁷⁴ A szocializmus belső hierarchája szerint tehát a munkásnő jár elől jó példával a parasztasszony előtt.

A kampány az étrendre, a helyes táplálkozásra⁷⁵ is kiterjedt, s a retorika szerint „nem is reformra, hanem forradalomra volna szükség a hazai étkezési szokásainkban”.⁷⁶ A jövő letéteményese ebben a vízióban az „utópisztikus étrend”, ami a múlt rossz szokásai ellen harcol, amilyen például a disznóvágás és disznótoros. A múlt és a jövő, a rossz és a jó közötti harc másik frontján a hagyományt képviselő, egészségtelen életmódot folytató anyák és a korszerűségért síkra szálló leányaik küzdenek egymással: „...azok

⁶⁷ HOFFMANN (2003), 180.

⁶⁸ A szovjet vonatkozásokról lásd REID (2005), 297.

⁶⁹ RUSSEL (1959)

⁷⁰ BENCZE (1969).

⁷¹ Uo.

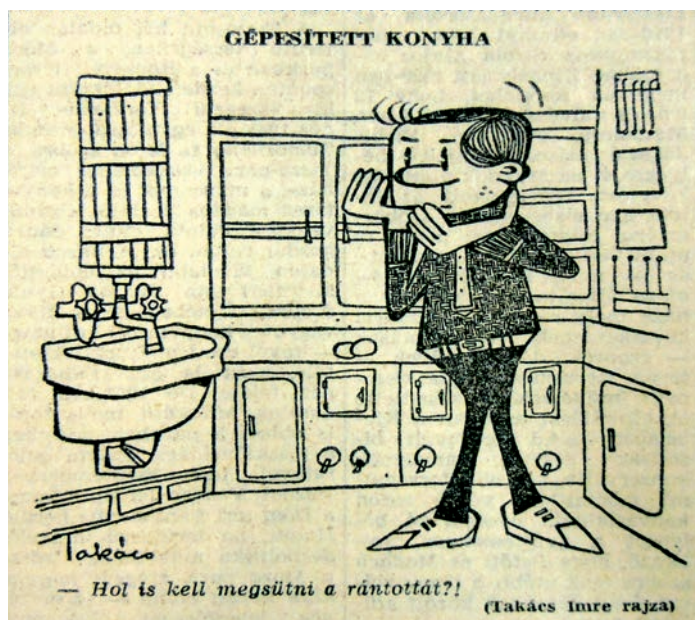
⁷² Korszerű otthon-kiállítást, *Nők Lapja*, 1965. április 2.

⁷³ FEKETÉNY (1970); LUKÁCS (1966).

⁷⁴ STITES (1989), 48.

⁷⁵ S. M. (1960).

⁷⁶ Uo.



19. Gépesített konyha. Magyar Nemzet, 1966. február 11.

a módszerek, amelyeket az anyák generációja a nagymamáktól vett át, ma már jó-részt elavultak, a modern gépesített háztartás és kétműszakos életmód körülményei között egyre inkább használhatatlannak válnak.”⁷⁷ A forradalmi utópizmus és annak nyomán a létező szocializmus képromboló gyakorlata – amelynek során „el-takarították a régi formákat, hogy helyet teremtsenek a jövő számára”⁷⁸ – immáron a magánszférára és a női ágon öröklődő, hagyományos tudásra is kiterjedt. A korsze-rűség jegyében eltörlésre ítéltetett női tradíció helyét szakértők serege vette át, akik a mindenható tudományra hivatkozva terjesztették az ígét.⁷⁹ A nő pedig a méretei-ben összezsugorodott, a családi fészekben korábban betöltött központi szerepét elvesztett konyhában izoláltan, elrejtve, láthatatlanul végezhetette a – meglehet könnyített, de mégiscsak alapvetően ráháruló – házimunkát, a „második műszakot”. A korabeli karikatúrán a *high-tech* konyhába tévedt férfi elveszettnek érezte ma-gát a számára idegen világban.⁸⁰

Éthordó vagy főzőkanál⁸¹

A húszas évek elején Alekszandra Kollontaj „bolsevik feminista” a családot mint el-nyomó burzsoá intézményt okolta a nők alávetettségéért. Elképzeléseiben a kommu-nista kollektivizmus jegyében a teljes emancipációt az biztosította volna, ha a gye-reknevelés kollektív társadalmi feladattá válik, a házimunkát pedig társadalmi intéz-mények (közétkeзде, mosoda, központi takarítás stb.) váltják ki. A sztálini időszak, ahogy a kultúrában, úgy a családi értékek terén is konzervatív és tradicionális volt; a nő teljes emancipációjának kérdése lekerült a napirendről. A posztsztálini időszak ideológiai mozzgója – a visszatérés a lenini, az igaz kommunizmus útjára – feleleve-nítette a női egyenjogúság kérdését is, a konyha gépesítésében, a háztartás felsze-relésében, azaz a házimunka könnyítésében határozva meg a kommunizmusba való átmenet lehetőségeit.⁸²

A hruscsovi olvadás politikája éppúgy ellentmondásokba keveredett a teljes női emancipáció eléréséhez vezető lépéseket illetően, mint a retorika hazai szószó-lói, mely ellentmondást nemigen tudta áthidalni a „kommunizmusba való átmenet” megengedő kategóriája sem. Az 1959-es magyarországi párthatározatban ennek meg-felelően helyet kapott ugyan a „közétkeztetési hálózat” fejlesztése, és annak kívá-nalma is, hogy „jobban ki kell használni a közétkeztetés meglévő konyhai és éttermi hálózatát”,⁸³ a hangsúly mégis az individuális háztartások fejlesztésére került, míg a nő teljes felszabadítása a háztartás társadalmiasítása révén a távoli jövőbe to-lódott. Ez a kettősség jött felszínre az Ételhordó vagy főzőkanál című, interjúkon ala-puló cikksorozatban,⁸⁴ amelyben a dolgozó nőre háruló extra feladatokat egyesek a szokásjog alapján elfogadták, mások viszont – köztük a szerző is – lázadoztak az egyenlőtlen munkamegosztás ellen.

Kovács Judit 1966-ban megjelent *Utazás a női egyenjogúság körül* című könyvében pontos látéletét nyújtotta a kérdéskör állásának a hatvanas évek köze-pén: „a második műszakot még mindig inkább csak női dolognak tekintik, legfel-jebb családi ügynek, de nem közügynek.”⁸⁵ A szerző egyrészt a kötelező optimizmus

⁷⁷ SÁNDOR (1961).

⁷⁸ SITTES (1989), 61.

⁷⁹ A szovjet viszonyokról lásd REID (2005), 296–297.

⁸⁰ Turai Hedvignek köszönöm, hogy felhívta figyelmemet a karikatúrára.

⁸¹ A *Nők Lapja* sorozata, 1969/21–24.

⁸² Lásd erről REID (2005), 296.

⁸³ Dokumentumok IV. Életszínvonal, kultúra, tudomány, *Társadalmi Szemle*, 14(1959)/10, 131.

⁸⁴ A *Nők Lapja* sorozata, 1969/21–24.

⁸⁵ KOVÁCS (1966), 44.

hangján hozsannázott az elért fejlődés feletti örömeiben: a „nagyüzem már nálunk is bevonult a háztartásba”, s az idővel feleslegessé teszi a „maszek» háztartási dolgozót, aki a konyháért cserébe az egész világot kapja”,⁸⁶ másutt viszont a realitásokat úgy festette le, hogy „a háztartási munka könnyebbé vált, a többi között gépek, vegyszerek [...] konyhakész ételek révén”, de a házimunka „tömerdek időt rabol el, elsősorban az asszonytól, másodsorban a többi családtagtól”.⁸⁷ A jövőkép továbbra is az volt, hogy „a háztartást is társadalmi méretekben szervezik. Szolgáltató intézmények hálózatát hozzák létre [...] a takarítást vállalat végzi majd; a házhozszállítás [...] minden árura kiterjed”.⁸⁸ A kommunizmushoz vezető út második szakaszában azonban, ahová saját korszakát sorolta, és amelyre a kisgépek, vegyszerek, új technológiák használata volt a jellemző, a „cél a nő második műszakjának megrövidítése”, amihez azonban azt az óhajt is hozzátette, hogy a „szocialistává alakuló család egyik jellemzője, hogy a házimunkából férj és gyerek is kiveszi a részét”.⁸⁹

⁸⁶ Uo., 70.

⁸⁷ Uo., 143–144.

⁸⁸ Uo., 148.

⁸⁹ Uo., 147.

Magad, asszonyom, ha szolgád nincsen⁹⁰

⁹⁰ A *Nők Lapja* sorozata, 1967. július.

Ami a hatvanas évek valóságos szocializmusát illeti, a tájkép meglehetősen eltér a valamikori utópiától és a Kovács Judit által felvázolt ideális állapottól is. Annak magyarázata, hogy miért is kell könnyíteni a második műszak terhein, és miért kell a nőnek a felszabadult időt művelődésre fordítania, abban állt, hogy „lépést tartson az urával”,⁹¹ különben férje, fia lenézi. Valójában az ő kedvükért kellett képeznie magát: „Ma a férfiakat minden társadalmi fejlődés, minden közéleti esemény izgatja [...] otthon társat keres, akivel mindent megbeszélhet. Többet vár az asszonytól, mint azt, hogy csak az inggombjaival törődjék. S ha problémáiban nem méltó partner a felesége [...] restelli magát a felesége miatt, aki alig több, mint jó házvezetőnő.”⁹²

A szocializmus új jelensége, a hirdetések, reklámok ugyanezt a hierarchikus, a nőt alávetett, alacsonyabb rendű szerepben tételező férfi-központú, paternalista szemléletet közvetítették. A Hajdú porszívó reklámjának szövege által felvázolt klisé („Teremtsen békés otthont! Vigyázzon a feleségére, hogy friss és fiatal maradjon! A gépesített háztartásban pihent és jókedvű a háziasszony”) teljesen egybevágt a háziasszonyt üdén tartó, épített háztartás kiépítésére ösztönző, kapitalista reklámszövegekkel. A centrifugareklám szerint „Nedves az idő, nem szárad a ruha? Megoldja a kérdést a centrifuga” – a képen nő látható, amint kivesz egy férfiinget a gépből.⁹³ A gépek használatát magyarázó képes reklámok-



20. A Hajdú porszívó reklámja. Tükör, 1968/46, november 12.

⁹¹ *Nők Lapja*, 1962. szeptember 29.

⁹² R. M. (1959).

⁹³ *Nők Lapja*, 1966/52, november 24.



21. A családi otthont biztosítani kell. *Nők Lapja*, 1970/46.

⁹⁴ *Nők Lapja*, 1970/46.

⁹⁵ Óh illúzió! – avagy ahogy egyes feleségek képzelik, *Nők Lapja*, 1960. szeptember 1.



22. Miért cipekedik szombaton?
Nők Lapja, 1968

⁹⁷ FÖLDES (1970).

⁹⁸ SZÁNTÓ (1970).

⁹⁹ FÖLDES (1970), 8–9.

ban kizárólag a nő az, aki porszívóz, ritkán a kislánya. Háztartási biztosítást propagáló rajzos hirdetésen a családi idillt és a tipikus családi munkamegosztást az ételt kavargató feleség, a könyvet olvasó, pipázó férj és a leckét író fiú testesíti meg.⁹⁴ A nehéz fizikai munkára utaló, vasárnap is nyitva tartó boltokat beharangozó reklám szövege („Miért cipekedik szombaton? Vasárnap is vásárolhat tejet a kijelölt boltokban”) is a nőt célozza; a képen a teli kosarat és neccet fiatal nő cipeli. A tükör ablaktisztító reklámján megjelenik ugyan egy férfi is, de ő csak szemlélő, aki alulnézetből gusztálja a miniszoknyás nőt, amint az ablakot pucol.

Óh, illúzió! – avagy ahogy egyes feleségek képzelik címmel képes paródiát, visszájára fordított, abszurd életképi jeleneteket közölt a *Nők Lapja* (a férj edényt törölget, kitakarított lakásban várja feleségét és tisztába teszi a csecsemőt), a dolog fiktív voltának megfelelően a Déryné Színház művészeivel eljátszatva azokat.⁹⁵ Csak a következő évtized elején, 1970-ben tapasztalható változás a mentalitás-ban, amikor is egy férfiember (is) szembezárt Csurka István nagy port kavart, a nőket nyíltan degradáló, a háztartásba visszautaló írásával, amelynek férfi felsőbbrendűséget hirdető attitűdjé a szovjet férfiakkal az 1959-es amerikai konyhakiállításra adott zsigeri reflexióira emlékeztet, amennyiben intellektuálisan és maszkulinitásukban is megalázva érezték magukat, hogy úrhajók és nagyipari gépek helyett háztartási gépeket kell szemlélniük.⁹⁶

Csurka szerint „A nőket tulajdonképpen nem érdeklik a kivívott jogaik, és nem is az a feladatuk, hogy gyakorolják őket [...] a nőket nem illetik meg a férfiakkal egyenlő jogok a vezetésben. És általában nem is tartanak erre igényt [...] a nők nem tudják ugyanazt nyújtani a társadalomnak, mint a férfiak.” Ami a modern konyhát, a háztartási gépeket illeti, szerinte azok nem „Nóra-szituációt” és bezártságot

eredményeznek, hanem „hányféle új feladatot, valósággal új világot hoznak”.⁹⁷ A közös teherviselésről, a családi munkamegosztásról szólva Csurka nem tudja magát elképzelni mosogatás közben; ennek szól férfitársa válasza, miszerint ő bizony „mosogat, krumplit pucol, cekkert cipel”.⁹⁸ Ám, ahogy Csurka sem gondolta, hogy „személyes, konyhai belügyekről, hanem elvekről vitázunk”,⁹⁹ a levélíró is pontosan ér-

zékelt, hogy a hivatalos retorika és az általános kulturális mentalitás közötti szakadék árnyékában a tét a nők tényleges társadalmi helyzete, megítélése: „Én nem azért mosogatok időnként, mert nem szeretek [...] jó könyveket olvasni [...], nem hogy őt, de magamat sem becsülném igazán, hogy a társadalmi (és családi) munkamegosztásnak eme legkevésbé termelékeny műveleteit átengedjem öneki [...] Könnyítsük meg a nők házi munkáját! De ennek semmi köze sincs a nők egyenjogúságához [...] Szép kis »forradalmár« az, aki a munkásosztály és vele az egész társadalom fölszabadítását hirdeti, de ő maga legfőleg azért nyitja meg felesége előtt az otthon börtönrács-ajtáját, hogy az asszony levihesse a ruhát a Patyolathoz, és visszafelé két tele szatyorral térjen haza.”¹⁰⁰

¹⁰⁰ Uo.

Ha olyan nyíltan, kendőzetlenül nem fogalmazódtak is meg a korabeli sajtóban a nemi egyenlőtlenségek – s különösen nem egyetértően –, mint a szélsőséget képviselő Csurka-interjúbán, az író-társ Csoóri Sándor nőkről szóló elmélkedéseit záró kitétele az egész évtizedre érvényes – függetlenül a hivatalos retorikától és a ténylegesen egyenjogúsító intézkedésektől, intézményektől: „A második nem – ahogy Simone de Beauvoir nevezi a nőket – még most sem másik nemet jelent, hanem sorrendiséget.”¹⁰¹

¹⁰¹ CSOÓRI (1966).

BIBLIOGRÁFIA

- BAKOS (2007) – BAKOS Katalin: *10 × 10 év az utcán. A magyar plakátművészet története 1890–1990*, Budapest, Corvina, 2007.
- BALOG (1965) – BALOG János: A mosógép, *Tükör*, 1965/41.
- BENCZE (1969) – BENCZE Klára: Álomkonyha? *Tükör*, 1969. január 7., 11.
- CASTILLO (2010) – GREG CASTILLO: *Cold War on the Home Front. The Soft Power of Midcentury Design*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 2010.
- COCKROFT (2000) – EVA COCKROFT: Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War, in FRANCIS FRASCINA (szerk.): *Pollock and After. The Critical Debate*, London, Routledge, 2000, 147–154.
- CROWLEY–PAVITT (2008) – DAVID CROWLEY–JANE PAVITT (szerk.): *Cold War Modern Design 1945–1970*, London, V & A Publishing, 2008.
- CSERNYISEVSKIJ (1954) – NYIKOLAJ GAVRILOVICS CSERNYISEVSKIJ: *Mit tegyünk?*, Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1954.
- CSOÓRI (1966) – CSOÓRI Sándor: Nők és füzetlap, *Tükör*, 1966/26, 21.
- F. A. (1961) – F. A.: Balerina pulóverben, *Nők Lapja*, 1961. október 7., 9.
- FEKETÉNÉ (1970) – FEKETÉNÉ: Meleg vacsora – percek alatt, *Tükör*, 1970. november 24., 13.
- FORGÁCS (2000) – FORGÁCS Éva: Magyar művészet vagy magyar művészek?, *Holmi*, 2000/8, 951–958, online: <http://www.c3.hu/~eufuzetek/1/8-v-forgacs.html>
- FÖLDES (1962) – FÖLDES Anna: A kávédarálótól a szputnyikig. A mindennapok esztétikája, *Nők Lapja*, 1962. május 19.
- FÖLDES (1964) – FÖLDES Anna: Beépített konyha – himzett falvédővel. A tegnapi és a mai ízlés csatája, *Nők Lapja*, 1964. november 14.
- FÖLDES (1970) – FÖLDES Anna: Beszélgetés Csurka Istvánnal. Az egyenjogúságról két szólamban, *Nők Lapja*, 1970/38, 8–9.
- GY. (1967) – GY.: A giccs ellen a jó ízlésért, *Nők Lapja*, 1967. július 8.
- HOFFMANN (2003) – DAVID L. HOFFMANN: *Stalinist Values. The Cultural Norms of Soviet Modernity [1917–1941]*, Ithaca–London, Cornell University Press, 2003.
- KERTÉSZ (1960) – KERTÉSZ Magda: Frontáttörés, *Nők Lapja*, 1960. január 14.
- KOVÁCS (1966) – KOVÁCS Judit: *Utazás a női egyenjogúság körül*, Budapest, Kossuth, 1966.
- LUKÁCS (1966) – LUKÁCS Angéla: Házikoszt előregyártott elemekből?, *Tükör*, 1966/14, 3.
- MASEY–MORGAN (2008) – JACK MASEY–CONWAY LLOYD MORGAN: *Cold War Confrontations. US Exhibitions and their Role in the Cultural Cold War*, New York–London, Lars Müller Publisher, 2008.

- OLDENZIEL–ZACHMANN (2009a) – Ruth OLDENZIEL–Karin ZACHMANN: Kitchens as Technology and Politics. An Introduction, in OLDENZIEL–ZACHMANN (2009b).
- OLDENZIEL–ZACHMANN (2009b) – Ruth OLDENZIEL–Karin ZACHMANN (szerk.): *Cold War Kitchen. Americanization, Technology, and European Users*, Cambridge, MA–London, England, The MIT Press, 2009.
- PÓTÓ (1986) – PÓTÓ János: A kommunizmus „igérete”, *História*, 1986/5–6.
- R. M. (1959) – R. M.: Háziasszony-konferencia, *Nők Lapja*, 1959. június 18.
- REID (2002) – Susan E. REID: Cold War in the Kitchen. Gender and the De-Stalinisation of Consumer Taste in the Soviet Union under Khruscsev, *Slavic Review*, 61(2002)/2, Summer, 211–252.
- REID (2005) – Susan E. REID: The Khruscsev Kitchen. Domesticating the Scientific-Technological Revolution, *Journal of Contemporary History*, 40(2005)/2.
- REID (2009) – Susan E. REID: „Our Kitchen is Just as Good”: Soviet Responses to the American Kitchen, in OLDENZIEL–ZACHMANN (2009b).
- REID–CROWLEY (2000) – Susan E. REID–David CROWLEY (szerk.): *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, New York, Berg, 2000.
- RIESMAN (1964) – David RIESMAN: The Nylon War, in Uő: *Abundance for What? And Other Essays*, Garden City, NY, Doubleday & Company, 1964, 67–79.
- RUSSEL (1959) – Barbara RUSSEL: Londoni levél az „ideális otthonról”, *Nők Lapja*, 1959. április 2.
- S. M. (1960) – S. M.: A helyes táplálkozásról. Nem divatkérdés, *Nők Lapja*, 1960. szeptember 15.
- SÁNDOR (1961) – Dr. SÁNDOR Róbert: Házimunka és egészség, *Nők Lapja*, 1961. november 11.
- STITES (1989) – Richard STITES: *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford University Press, 1989.
- SZÁNTÓ (1970) – SZÁNTÓ Jenő: Én bizony mosogatok, *Nők Lapja*, 1970/41, 21.
- VALUCH (2008) – VALUCH Tibor: Csepel bicikli, Ceasar konyak, Symphonia, Trapper farmer. A fogyasztás és a fogyasztói magatartás változásai a szocialista korszakban, *Múltunk*, 2008/3, 45.
- ZSADOVA (1985) – Larissza ZSADOVA (szerk.): *Tatlin*, Budapest, Corvina, 1985.

MELLÉKLETEK

1. David Riesman: A nejlonháború

Ma – 1951. augusztus elsején – lép harmadik hónapjába a nejlonháború, ennyi idő telt el azóta, hogy az Egyesült Államok fogyasztási cikkekkel kezdte bombázni a Szovjetuniót, itt az ideje tehát egy kis számvetésnek. A június elsejei első támadást évekig tartó titkos és komplex előkészületek előzték meg, háttérben pedig egy lefegyverzően egyszerű elgondolás állt: amennyiben mazsolázhatnak az amerikai javakból, az orosz emberek nem fogják elfogadni vezetőiket, akik tankokat és kémeket kínálnak számukra porszivók és szépségszalonok helyett. A szovjet vezetés ekképpen kényszerítve lesz a fogyasztási javak előállítására, máskülönben fokozódó és tömeges elégedetlenséggel kell számolnia.

A nejlonháború ötlete egy ezredesi rangú katonatisztól származik – a következőkben nevezzük Y-nak, minthogy a nevét egyelőre nem hozhatjuk nyilvánosságra. Y röviddel a második világháború után a Központi Hírszerző Iroda (CIA) fel nem használt, titkos anyagi eszközeire támaszkodva elindította az úgynevezett „Bar Harbor Project”-et, amelyből öt év múltán kifejlődött a „bőség hadművelet”, vagy, ahogyan a sajtó hamarosan emlegette, a „nejlonháború”. A rakétákkal és hőlégballonokkal folytatott kísérletek után arra jutottak, hogy csak az orosz radarrendszer érzékelő sávja fölé emelkedő teherszállító repülőgépek alkalmasak a sok-sok milliárd dollár értékű fogyasztási cikk tervezett terítésére. Mégis, amikor 1948 telén Y és munkatársai először ismertették tervüket néhány képviselőházi vezetővel, azok irreálisnak és használhatatlannak ítélték, és nem foglalkoztak vele komolyan, mondván: egy efféle akció végrehajtásához Amerikának nincsen sem elég fogyasztási cikke, sem elég repülőgépe, és hiányzik a kellő politikai akarat is. 1950 őszén azonban, amikor az ország végeláthatatlannak tűnő helyi háborúba bonyolódott Koreában, elővették Y terveit. Először is úgy tűnt, hogy az akcióhoz szükséges repülőgépek rendelkezésre állnak. Továbbá a Korea-pánikban leledző katonai egységek túlbiztosított beszerzéseinek köszönhetően valóságos raktárkészlet halmozódott fel fogyasztási cikkekből. Fontosabb ezekben, hogy a kormányzat, amely az összes ismert és számos feltételezett kommunistát bezárta az egyik régi japán hadifogolytáborba, úgy érezte, hogy még mindig nem demonstrálta kellőképpen szovjetellenességét, jóllehet az amerikaiak egy része békepárti

volt, még ha ennek nem mert is hangot adni. A terv, amely elméletben és ténylegesen is elterelte a figyelmet a távol-keleti kudarcokról, és amely egyszerre volt élesen szovjetellenes és békepárti, lehetőséget kínált a kormány ingatag pozíciójának megerősítésére az országon belül.

Itt nincs helyünk felidézni azokat a politikai manővereket, amelyeknek köszönhetően Trumannak sikerült kétmilliárd dolláros kezdeti juttatást előirányoztatnia a Kongresszussal, és a Potomac-akciókat sem részletezhajtuk, amelyek a legjobb termékek és a legjobb értékesítési szakemberek toborzásához vezettek. Történetünket ott kezdjük, amikor az első támadások amerikai nagykövetségnek szóló bejelentését követő napon Truman a Kongresszus felhatalmazását kéri ahhoz, hogy folyamatos bombázással „a kevésbé szerencsés nemzetek is részesülhessenek az amerikai technológia áldásaiból”.

A Bar Harbor Project kigondolói az amerikaiak presztízsét, saját szakmai jövőjüket, valamint hatezer pilóta életét abban a meggyőződésben tették kockára, hogy a szovjetek mit sem tudnak az első repülőkről, és nem adnak rájuk katonai választ. Amikor az első küldetést minden incidens nélkül hajtották végre, lehetővé téve Truman kérését, Washington nagyon megkönnyebbült; amikor azonban a repülők második hulláma sem találkozott semmiféle ellenállással, nem győztek csodálkozni. Először arra gondoltak, hogy a szovjet radarrendszer egyszerűen ismét csődöt mondott – minthogy a repülők 16 ezer méter magasan szálltak, és valamiféle titkos radareltérítő eszközzel is fel voltak szerelve. Ma már tudjuk, hogy a Kremlben bontakozott ki nézeteltérés, és a titkosszolgálati jelentések, valamint a *Pravda* híradásai alapján rekonstruálni tudjuk a történeteket. Az egyik frakció, amelyet Mikojan kereskedelmi miniszter vezetett, azon a véleményen volt, hogy az egész terv nagy átvérés, csak arra szolgál, hogy az oroszok bekapják a horgot, és háborúba kezdjenek egy fantom ellen, nevetségessé válva az egész világ előtt. Ő azon a véleményen volt, hogy ki kell várni, és megnézni, merre mennek a dolgok. Ami azt illeti, Berija, a titkosrendőrség főnöke *valóban* mesének tekintette a támadásokat, azt állítván, hogy egyáltalán nem történtek meg, a róluk szóló hamis híradás pedig néhány keletnémet szociáldemokrata műve, akik valamiképpen hozzáfértek a kommunikációs csatornához. Amikor ez a feltételezés megdőlt, Berija a gépek lelövése mellett foglalt állást, mondván, hogy atomtámadást előkészítő kéntevekenységről van szó. Maga Sztálin közigazdász apologétájával, Vargával értett egyet, miszerint az amerikai kapitalizmus elérkezett egy olyan kritikus pontra, ahol a Wall Street urai már csak kényszerű tengerentúli ajándékkakciók révén remélhetik profitjuk és hatalmuk fenntartását. A véleményeknek ehhez a cselekvést akadályozó megosztottságához társult az a félelem, hogy Amerika adott esetben örülne is egy katonai visszavágásnak, amely ürügyül szolgálhatna ahhoz a szent háborúhoz, amelyet az amerikai vezetők egy része – az őket erő szelíd dorgálások ellenére – nyíltan hirdet.

Akárhogy is, a Politikai Bizottságban érzékelhető zavar pontosan tükröződött az ominózus támadások célvárosaival kapcsolatos tanácsalanságban. Több mint hatszáz C-54-es röpült el magasan Rosztov, további kétszáz pedig Vlagyivosztkot felett, ledobta készleteit, és indult visszafelé közép-keleti vagy japán állomáshelyük felé. Mai mércével ezek a kezdeti akciók kis léptékűek voltak: 200 ezer pár nejlonharisnya, 4 millió csomag cigaretta, 35 ezer Toni fésülködőbaba-készlet, 20 ezer jójó, 10 ezer karóra, valamint különféle kacatok a PX¹⁰² raktárkészletéből. Ám ennyi is bőven elég volt ahhoz, hogy a városok lakosai magukból kikelve tülekedjenek azért, hogy megkaparintsanak valamilyen holmit. Az első csomagok földet érése után néhány órával a célvárosok útjai járhatatlanná váltak. A városok körül útlezárásokat foganatosítottak, és a külvilággal való kapcsolattartás is nehézségekbe ütközött. Az égből érkező adományokat, amelyek híre gyorsan terjedt, hivatalosan egy „mindenre elszánt bünbando” tevékenységének tulajdonították, és úgy vélték, hogy egy bizonyos „Simeon Osznavics (Rosenblum), egy nemrégiben kiutasított hazátlan kozmopolita” keze van a dologban.

Ám a tett propagandája beszédesebbnek bizonyult, mint a szavaké. Ahogy Odessza, Jakutszk, Szmolenszk és más városok is az agresszív nagylelkűség célpontjaivá váltak, ahogy a szovjet háziasszonyok a saját szemükkel látták az amerikai tűzhelyeket, hűtőszekrényeket, ruhákat és játékokat, a Kremlben is kénytelenek voltak taktikát változtatni: már nem próbálták elkendőzni a dolgot, hanem igyekeztek azt minél negatívabb színben feltüntetni. David Zaslavszkij cikke a június 10-i *Izvesztyij*-ben ezt az új megközelítést példázta. Az imperializmus habzó szájú veszett kutyái című írásában a légihídat az amerikai gazdasági összeomlás előjeleként értékelte. „Minthogy a békeszerető demokráciák hősi ellenállását nem volt képes megtörni, s így nem tudta meghódítani piacukat sem, az amerikai fasiszta plutokrácia rákényszerült, hogy megszabaduljon fogyasztási cikkeitől...” A *Vörös Csillag* érvelése szerint az amerikai fogyasztási cikkek elfogadása a bátor orosz embereket a gazdag New York-iakhoz hasonló dekadens figurákká tenné.

A szovjet emberek azonban, akik vagy közvetlenül, vagy az egykettőre kialakuló feketepiacon kaparintottak meg valamilyen holmit, az amerikai fogyasztási javakban nem szimatoltak semmiféle büzlő dekadenciát. Erre az oroszok ismét taktikát váltottak. Felelevenítve azt a trükköt, amelyet a háború alatt és után az amerikai kölcsönbérleti törvény révén a Szovjetunióba szállított fegyverek és iparcikkek kapcsán alkalmaztak, azt állí-

¹⁰² A post exchange rövidítése: a hadsereg és a légierő postája által üzemeltetett bolthálózat (a ford.).

tották, hogy az égből pottyant áruk valójában szovjet termékek. A június 14-i *Pravdá*-ban az állt, hogy a Toni fészülködőbaba-készletet Pavlov találta ki még az első világháború előtt. Y ezredes stábjában azonban fel volt készülve erre a rutinszerű reakcióra. Június 17-én az aznapi célvárosok – Kijev, Sztálingrád, Magnyitogorszk – megkapták a maguk árucikkait, amelyek dobozán Sztálin karikatúrája volt látható, mégpedig korántsem hősi pózban: a képen épp lehajol egy földön heverő Anso fényképezőgépért. Ez megint újabb stratégiát kényszerített az oroszokra. Június 20-án Berija bejelentette a rádióban, hogy az amerikaiak atomsugárzással szennyezett árucikkeket dobta át a Szovjetunióba. Ennek nyomán az újságok és a rádió olyan elrettentő esetekről tudósítottak, amikor Revlon vagy Schick borotvahabot használó gyanútlan szovjet emberek az életükkel fizettek óvatlanságukért. És valóban a (szovjet titkosrendőrség által felállított) csapdák számos túl kíváncsi lakos életét követelték. Egy ideig speciálisan e célra kiválasztott párttagok szedték össze a csomagokat, és vitték a radioaktív mentesítés állítólagos központjaiba.

Ekkor azonban váratlan dolog történt. Néhány Nyugatra szökött embertől tudjuk, hogy még a párttagok egy része is elégedetlenkedni kezdett. Amikor be kellett volna szolgáltatniuk az összes amerikai fogyasztási cikket, néhányat titokban megtartottak maguknak – élénk feketepiac alakult ki, ahol ezeket hamis orosz címkékkel árulták. Voltak olyan feleségek, akik hozzászokván a Tampax és a többi eltűnő cikk kényelméhez, eldugták őket szigorúbb férjeik elől, a párttagok gyermekei pedig lecsaptak a „pogo sticks”-ként ismert ugróalkalmatosságokra és a triciklikre. Így történt, hogy amikor a párttagokat a „tisztogató” osztagokban való részvételre kötelezték, este visszatértek a lerakatokhoz, és elvitték, ami mozdítható volt. Július elejére az emberek megtevésztésére tett kísérletek mindegyike csak tovább rontotta a helyzetet, és a dolgok kezdtek irányíthatatlanná válni.

Minthogy a „háborúban” rosszul állt, a Kreml diplomáciai lépésekre szánta el magát. Malik július 5-én Lake Successben a légiakciót „a hitleri agresszióra emlékeztető merényletnek” nevezte, és az ENSZ alapokmányának 39. pontjára hivatkozva a Biztonsági Tanács összehívását sürgette „az amerikai háborús uszítók gyalázatos tevékenységének” megfékezésére. Austin azt válaszolta, hogy „ezek az ajándékok nem mások, mint régi elvek új alkalmazásai”, és az orosz javaslatot 9:2 arányban leszavazták. A következő lépésre Washingtonban került sor, ahol Panyuskin nagykövet élesen megfogalmazott feljegyzést adott át Acheson külügyminiszternek, mely arra figyelmeztetett, hogy „amennyiben ezek a botrányos cselekmények folytatódnak, a Szovjetunió arra kényszerül, hogy hasonlóan hathatós választ adjon rájuk”.

Seattle volt az első amerikai város, amely megtapasztalta, mit jelent az orosz fenyegetés. Július 15-én vagy száz orosz (alighanem a Kuril-szigeteki támaszpontból induló) nehézbombázó érkezett, amelyek 15 ezer doboz kaviár és 500 szörmebunda mellett Sztálinnak a kisebbségi kérdéssről tartott beszédei 80 ezer példányát hagyták maguk után. Amikor az oroszok berepültek, nyomukban az amerikai gépekkel, a helyzet könnyen kritikusra fordulhatott volna, minthogy azonban az ellentámadás várható volt, sikerült megelőzni a légi incidenseket és a földi pánikot. Azóta Butte, Minneapolis, valamint Buffalo és az Idaho állambeli Moscow került föl az amerikai háborús városok listájára. Az ellentámadás azonban mennyiségét és minőségét tekintve is elmaradt a várakozástól. Kifakult címkéjű vodkásüvegek, rosszul szabott nercbundák (ezek jelentették az egyetlen igazi értéket), használhatatlan öngyújtók – mindezek csupán a termelési és kereskedelmi ismeretek sajnálatos hiányáról tanúskodtak. Rosszabb, mint a kölcsönbérlet című szerkesztőségi cikkében a New York-i *Daily News* azt hangoztatta, hogy a szovjetek a nejlónháborúban ingyenleckét kapnak az amerikai siker titkaiból, de az olyan ízig-vérig konzervatív lapok, mint a *Herald Tribune*, az amerikaiak és az oroszok párharcát a szabad vállalkozás felsőbbrendűségének világméretű demonstrációjaként értékelték.

Az mindenesetre világos, hogy a szabad vállalkozás nem nagyon rendült meg az oroszok akciójától – és ami azt illeti, a fokozódó infláció sem csökkent. Kétségtelen, hogy az égből pottyant masszív kaviárszállítmány némi kimaradással fenyegetett a luxusüzletek forgalmában, Portugália pedig, amely szinte teljesen az amerikai piacra hagyatkozott, kissé megrémült. Ezek a szempontok azonban eltörpülnek a másik oldalon elkönyvelt nyilvánvaló hatások, nevezetesen az orosz gazdaság küszöbön álló összeomlása mellett. A központosított tervgazdaság hazája ugyanis e nagy bőség közepette saját gyakorlatának szükségére ébredt rá. A szovjet vásárlók, akik hirtelen szabadon választhattak kezdetleges hazai háztartási gépeik és a légi szállítmány darabjai között, az utóbiakra vetették rá magukat: az orosz árucikkek a kutyának se kellettek, ha lehetőség nyílt ugyanazon termék amerikai változatának megkaparintására. A szovjet háziasszonyok, hogy lépést tartsanak szomszédaik amerikai masináival, a helyi boltokat ostromolták, és teljesen kiürítették – ami azt illeti, az amerikai hűtőszekrények nemcsak a villamosítás hiányosságait tették szembeűnővé, hanem vágyat ébresztettek az emberekben egy sor olyan élelmiszerre is, amelyeket immár lett volna hol tárolni is.

Ez a bomlasztás jórészt a Bar Harbor Project gazdasági zavarkeltésre szakosodó osztályának gondos előkészítő munkáját dicséri. Az osztályon például már régóta tanulmányozták az orosz áramszolgáltatási viszonyokat,

és ügyeltek arra, hogy a 60 herzes rádiók, villanyborotvák, kenyérpírtók, turmixgépek a 60 herzes övezetekben landoljanak, a 25 herzes gépek a 25 herzes övezetekben, és így tovább, valamint külön figyelmet fordítottak az áramellátási nehézségekkel küszködő, vagy a nagy gyárak körzetében levő és velük osztozó területekre. A General Electrickel együttműködésben kidolgoztak egy módszert, amellyel az árukhoz szerencsésen hozzájutó oroszok megfelelő transzformátor segítségével egyenesen a magasfeszültségű vagy utcai vezetékre csatlakozhatnak rá gépeikkel, így aztán a háztartási áramszolgáltatás egyszerű lekapcsolása nem nyújt védelmet ellenük. Hasonlóképpen az amerikai árukapcsolás monopolista gyakorlatára építve olyan fogyasztási cikkeket dobtak le, amelyek használatához egyéb, hiánycikkeknek számító eszközökre is szükség volt – a bakui olajmezőket például motorolajdobozokkal szórták meg. Természetesen hibák is becsúsztak, egy-két esetben az orosz gazdaság a maga hasznára tudta fordítani a dolgot, amikor például néhány konténert megmenekítve pótolta konzervkészleteiket.

Am a „bombázások” mégsem a termelés területén voltak igazán bomlasztó hatásúak. Vegyük például a múlt pénteki moszkvai támadást, amikor 22 ezer tonnányi árucikket dobtak le. Vandenberg vezérezredes pilótái sikeresen hajtották végre azt a nehéz mérnöki feladatot, hogyan lehet (150 gallonnyi üzemanyaggal és orosz nyelvű használati utasítással felszerelt) dzsipeket ledobni. Olyan ügyesen oldották meg a dolgot, hogy a háromszáz jármű fele a Vörös tér közepén, közvetlenül a Kreml előtt landolt. Ezt az akciót az Amerika Hangja és a különféle rölapok olyan széles körű tájékoztatása előzte meg, hogy a nagy napon a moszkvai munkások kiszökdöstek a gyárakból, hogy a háztetőkről nézzék végig az eseményt, és ugyanezen okból 250 ezer kolhozparaszt nyüzsgött a városban. Ahogy az emberek egyik helyről a másikra jártak abban a reményben, hogy egyszer csak „rájuk száll az áldás”, a „gyökértelen kozmopolita” szókapcsolat végre testre szabott értelmet nyert. A különböző szorzókról értekező tudós közgazdászok úgy számolták, hogy az orosz termelés 3%-kal esik vissza havonta.

A Kreml azon a módon reagált, amely számára egyedül kínálkozott: tisztogatásokkal. Szergej Csumnikot, a Dohányipari Vállalat korábbi igazgatóját perbe fogták „szándékos anyagi károkozás és gazdasági kémkedés” vádjával. A hivatalnokok attól rettegnek, hogy az ő szakterületük vagy ipari tevékenységük lesz a következő, amelyet romba döntenek az amerikai bombázások, és a teljes dermedtség, illetve a fejvesztett aktivitás sztahanovista megnyilvánulásai között ingadoznak. Ezek az emberi tragédiák jelzik azt a fokozódó félelmet, amely az amerikai offenzíva hosszú távú hatásai miatt úrrá lett a pártvezetésen. Az amerikai prosperitás, találékonyosság és nagylelkűség kézzelfogható bizonyítékait immár nem lehet eltagadni, és a kényszerűen ismételt új hivatalos vonal, amely szerint a Wall Street kivézeteti Amerikát, hogy inséget és áremelkedést teremtsen, nem túl meggyőző a mennyiségileg rohamosan növekvő és hihetetlenül sokféle fogyasztási cikkel kapcsolatos szállongó hírek és a földön landolt áruk tanúbizonyságával szemben. Vajon tényleg akkora gazemberek a kapitalista mágnások, ha mi, orosz emberek általuk jutunk hozzá olyan luxuscikkekhez, amelyeket korábban csupán regényíróink és vállalatigazgatóink élvezhettek a dácskáikban? A *New Statesman* és a *Nation* hasábjain megjelent cikkében Geoffry Gorer nemrégiben megállapította, hogy a repülőgép-szállítmányok újraélesztették az orosz szájhagyományt, és ebben Amerikát hamarosan már nem egy sanda Uncle Sam-figura vagy egy cilinderes bankár fogja jelképezni, hanem egy önzetlen matróna. A pártvezetést leginkább ezek a jelenségek nyugtalanítják, és persze a titkosrendőrség tesz is róla, hogy kételyeinek csupán egy törpe kisebbség adhasson kifejezést nyíltan vagy suttyogva terjesztett viccek formájában. De mihez kezd az MVD a Dolgozók Kongresszusának tífiszi határozatával, amely szerint „a marxista-leninista-sztálinista demokráciának olyan újonnan kinevezett párhivatalnokokra van szüksége, akik meg tudnak birkózni a mélyülő válsággal”?

Köznapi nyelvre átültetve ez azt jelenti, hogy a szovjet emberek anélkül, hogy ezt bővebben kifejtjenék, megkérlik a rendszerrel való együttműködésük árát. Az ár: „fegyverek helyett javak.” Az orosz gazdaság ugyanis, amelyet a „bőség hadművelet” egyre kiterjedtebb akciói is tépáznak, nem képes mindkettőt biztosítani, arra pedig még kevésbé képes, hogy ellenoffenzívát indítson Amerika ellen. A hírszerzők a katonai termelés tervezett visszaeséséről beszélnek (ez 25%-os a tankok, 75%-os a tüzérségi fegyverek esetében). Beszédes tény, hogy azok a mosógépek, amelyeknek a növekvő számban ledobott amerikai Bendix mosógépekkel kell felvenniük a versenyt, a Vörös Október Fegyvergyár futószalagjáról fognak hamarosan legördülni – miután a gyár korábbi igazgatóját, akinek az volt a véleménye, hogy a békés termelésre való átállás legalább két évet vesz igénybe, kivégezték.

Eközben – legalábbis az Alsop testvérek szerint¹⁰³ – diplomáciai lépésekre is sor került a nejlönháború beosztására. Nyilvánvaló, hogy a szovjet vezetők készek voltak jelentős engedményekre olyan csatlósállamokkal kapcsolatban, mint Kína vagy Indokína, annak érdekében, hogy belügyeikben visszazerezzék a kezdeményezés stratégiai pozícióját. Az amerikaiak részéről viszont az, hogy sokan megértést mutattak a szovjet kezdeményezések iránt, inkább az akció sikerének, nem pedig kudarcának volt köszönhető. Az emberben az 1940-es év emlékei köszönnek vissza, ahogyan a *Washington Times-Herald* és a *Daily Compass* karöltve kritizálta a „bőség hadműveletet”: az előbbi „nemzetközi WPA”-nak¹⁰⁴ titulálta, az utóbbi szerint pedig „árakkal szemben nem lehet

¹⁰³ Joseph Wright Jr. (1910–1989) és Stewart Alsop (1914–1974) újságírók, 1945 és 1958 között írták „Matter of Fact” című cikksorozatukat (a ford.).

¹⁰⁴ Works Progress Administration, Franklin Delano Roosevelt elnök által 1935-ben létrehozott intézmény, a nagyarányú közösségi építkezéseken munkanélküliek millióit foglalkoztatta (a ford.).

eszmékkel hadakozni". Herbert Hoover a Stanford Egyetem Los Angeles-i Alumni Estjén felszólalva milliók véleményének adott hangot, amikor megállapította, hogy a légiakciók havi költségei túlszárnyalják az 1839-es év egész állami költségvetését. Más irányt képviselnek azok a szenátorok, akik támogatják a légiakciók folytatását, de a célpont megváltoztatásával. Vannak, akik azt mondják, hogy a jótékonyásnak itthon van terepe, és azt szeretnék, ha a saját választási körzetüket szórnák meg ingyenes árucikkkel, mások Japánt, a Fülöp-szigeteket vagy Franco Spanyolországát javasolták célszárnak. Megint mások attól tartanak, hogy a légiadományok jó részét így vagy úgy a szovjet hadigépezet fogja felhasználni, különösen a dzsip-programot kifogásolták annak ellenére, hogy a hírek szerint nagy pusztítást visznek végbe az orosz útrendszerben és a benzinellátásban. Végül az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság azt hangoztatja, hogy pilótáknak álcázott kommunista érzelmű, homoszexuális közhivatalnokok és egyetemi tanárok szigorúan titkos gazdasági adatokat juttattak orosz kémek kezére.

Ők tehát a nejlionháború egyértelmű ellenségei, és velük szemben sorakozik föl néhány nyilvánvaló támogatója. Az AFL és a CIO, amelyek immár a bércsökkenés nyolcadik hullámában vannak, teljes szívvel támogatják a programot, noha úgy hírlík, hogy a Vasutasok Szakszervezete csupán akkor csatlakozik hozzájuk, ha egy tényfeltáró bizottság támogatja a 14 órás szabályt. A farmereket azzal az ígérettel nyugtatták meg, hogy a mezőgazdasági termények nagy része hamarosan szintén bekerül a légi szállítás övezetébe, részben azért, hogy az orosz parasztok között beindítsák a vándorlást. Az üzleti világ megosztott, a CED-től (Committee for Economic Development) Juan Trippe és Bernard Baruch a légiakció fő támogatói.¹⁰⁵ Hiba volna azonban azt hinnünk, hogy a bőség hadművelet támogatóit csupán anyagi érdekek motiválják. Az elnyomás és az inség elleni megújuló harc, a légiakciók követése a térképeken és a fogadáskötések izgalma, valamint a szovjet reakciók nevetségesége – mindezek tettek arról, hogy az amerikaiak millióinak frusztrációi csökkenjenek 1950 októberének napjai óta, amikor is úgy látszott, hogy a koreai háborúnak hamarosan vége szakad.

Ez és a nyomában járó fellélegzés a már elemzett, nyíltan megfogalmazott kritikák mellett nagy szerepet játszott a nejlionháború hallgatólagos negatív megítélésében. Egyfelől a vezetők egy része megrettent attól, hogy a szovjet diktatúra ténylegesen aláaknázható – ahogyan azt Y vezérezredes optimista pillanataiban megjósolta. Ez a lehetőség a legkülönbözőbb zavaros események rémképét vetítette előre Közép- és Kelet Európában, sőt ettől nyugatra is – Franco például megrémült „ellenségeinek” eliminálásától, és közvetítőül ajánlott az amerikaiaknak. Másfelől az amerikai politikusok egyre nehezebben tudták az orosz mumussal ijesztgetni az amerikaiakat: az a monolitikus tömb, amely hajdan oly erős félelmet keltett bennük, most inkább komikusnak tűnt a maga ügyetlen plakát- és kaviárakcióival, a harisnyák, szappanok, Ronson öngyújtók és más, az amerikaiak számára hétköznapi tárgyak körüli hühøjukkal. A háborús érzület radikális csökkenése az Egyesült Államokban sokak számára a lélektani, sőt a valóságos munkanélküliséget vonta maga után.

Mit hoznak vajon az elkövetkező hónapok? Nem mellékes tény, hogy ez csaknem kizárólag az Amerikán belüli álláspontok megütközésének függvénye: a nejlionháború megváltoztatta a hatalom teljes komplexumát, amelynek még a koreai háború idején is a Szovjetunió volt a fő célpontja. Ami azt illeti, úgy tűnik, még Mao július végi moszkvai látogatását is megértéssel fogadják, feltéve, hogy nem rukkol elő azzal, hogy Amerika a kommunista Kínára is terjessze ki a bőség hadműveletet, persze nem ellenszolgáltatás nélkül. Annak lehetősége, hogy ez kihatással lesz a Truman-adminisztráció 1952-es elnöki kampányára, sok amerikaiat komoly aggodalommal töltött el, és ma még nem lehet megjósolni, hogy végül a program ellenzői kerekednek-e fölül.

Mindeközben a bőség hadművelet folytatódik, rendkívül összetett technikai problémákat megoldva. Ezek közül a legutóbbi egy megrendelési rendszer kifejlesztése, amellyel az oroszok egy pontozási szisztéma segítségével a nekik juttatott elemes rádióadókon keresztül „voksolhatnak” arról, hogy melyik fogyasztási cikkre vágnak leginkább. A fogyasztási cikkek listáját beolvassa az Amerika Hangja, amely Sears Roebuck-típusú katalógusokkal, illetve a textil- és műanyag cikkek esetében égből pottyant mintákkal első ízben lép fel „kereskedelmi” közvetítőként. Ez a módszer, amely lehetetlenné teszi, hogy a szovjet kormányzat hathatósan meggátolja a terjesztő és a fogyasztó kétoldali kommunikációját, továbbra is a nejlionháború első számú hadititka.

Epilógus (1962)

A tudományos-fantasztikus regények többségének nem fikciós jellege (bár a műfaj egésze nagymértékben helyet ad a satirikus vagy utópikus gondolatoknak), azon eltájolások egyik tünete, melyektől a ma embere szenved, a modern világ eseményeit kísérő roppant tanácstalanság tartozéka. Amikor a nejlionháború először megjelent, számos levelet és telefonhívást kaptam: azt kérdezték tőlem, hogy a „háború” (melynek fiktiiv időpontja elkerülte a figyelmüket) folyik-e már. Arra voltak kíváncsiak, hogy a *New York Times* vagy más lap mely számaiban

¹⁰⁵ Nem szükséges külön hangsúlyozni, hogy a nyomásgyakorló csoportok között sok vita folyik arról, hogy mit is szállítsanak a repülőgépek – és az ideológiai megfontolások sem korlátozódnak a szovjet oldalra. Például a fiatalok bűnözéssel foglalkozó bizottság nyomatékosan tiltakozott a képregények küldése ellen. Komolyabb vita bontakozott ki a Gyermektervezési Liga kampánya körül, amely a fogamzásgátló szereket akarja felvetetni a küldött árucikkek közé. A humanitárius érvek mellett arra hivatkoznak, hogy ezzel megfordíthatják azt a demográfiai trendet, amely most a Szovjetunióknak kedvez. A Liga szlogenje: „Adjuk meg az eszközöket, hadd tegyék meg a magukét.” Amennyiben a Liga sikerrel jár, Walter Lippmann szerint Róma–Moszkva tengely alakulhat ki.

találhatnak ezekkel az eseményekkel kapcsolatos tájékoztatást. A dolog a Támadás a Marsról című rádióműsor esetét juttatta eszembe, amelyet hasonló című könyvében Hadley Cantil elemzett, valamint a repülő csészéaljak feloldatlan rejtélyeit övező nyugtalanságot. Az, hogy kitalált történetemet tényként lehetett kezelni, jelezte, hogy az érdeklődőket milyen távolság választja el a valószínűségek világától. A tömegmédia – amely, akárcsak a tipikus filmhíradós hírverésre temett események, híján van a történeti vagy másfajta kontextusnak – olyan elszigeteltséggel és strukturálatlansággal ruhazza fel ezeket az eseményeket, amely megkönnyíti, hogy úgy ábrázoljuk az aktuális ellenséget, mint aki nélkülöz minden emberi jelleget. És ha már itt tartunk, levelet kaptam az új-dél-walesi Sydney-ből egy férfitől, aki további információkat kért a nejlonháborúról, tényként kezelve magát az eseményt, és rákérdezett arra is, vajon a *Common Cause* (ahol a cikk először megjelent) nem „komcsi lap”-e (ahogy a United States Information Service egyik helyi képviselője minősítette), mely esetben a cikk, sőt maga a „háború” is „komcsi propagandának” bizonyulna. Merem remélni, hogy ez a humortalanság és félelem nem a tipikus „amerikaiak külföldön” reakció. De úgy tűnik, hogy – leszámítva a karikatúra műfaját – a szatíra túlon-túl játékos és talán túl kifinomult eszköz ahhoz, hogy rést üssön az amerikai emberek félelméin és önhiúságán. Mindazokén, akik a nejlonháborúra bevégzett tényként tekintenének, ha a hivatalos vélemény ezt követelné, és akik máskülönbén nem is tudnának képet alkotni arról a világról, amelynek létrehozásában nem vettek részt.

Angliában és az Egyesült Államokban is több filmkészítő jelezte a „nejlonháború” megfilmesítésével kapcsolatos szándékát. Néhány évvel ezelőtt az egyik brit kísérlet azért futott zátonyra, mert a helyszínt áttették Jugoszláviába, ami szemben állt mind az újabb eseményekkel, mind a brit külpolitikával. Nemrégiben egy amerikai producer vette meg a filmkészítési jogait, de aztán legnagyobb sajnálatára látnia kellett, hogy az oroszok már korántsem szűkölködnek annyira a fogyasztási javakban, sőt maguk is technikai eszközökkel segítik a még szegényebb országokat.

A nejlonháború megírása óta saját érdeklődésem, mi több, vesszőparipám a leszerelés, a külpolitika és a belpolitika összefüggéseit illetően csak még markánsabbá vált. Számos konferencián vettem részt, számos előadást tartottam és cikket jelentettem meg ezekről a kérdésekről. De nem sok olyan termékeny vitában volt részem, amely egyszerre elemezte volna az amerikai és a szovjet (és most már a kínait is idevehetjük) *társadalom strukturáját és jellegadó vonásait, és ezek kihatását egy lehetséges* modus vivendi-re. A Szovjetunió jó ismerői úgy vélik, hogy egy fegyverkezési verseny nélküli világban a kommunizmus lenne a befutó, ahogy azt maguk a kommunisták is fennen hirdetik. Ez nemcsak túl nagy ázsiót biztosít a kommunistáknak, Amerikának és a többi nyugati országnak pedig túl kicsit, hanem azt is sugallja, hogy a holnap már el is érkezett, nemcsak ama közismert ténynek köszönhetően, hogy egyetlen ország önmagában képes a világ elpusztítására, de ama kevésbé közkeletű felismerés miatt is, hogy egyetlen ország akár egyetlen helyről, egyoldalúan irányíthatja is világot (George Kennan, az amerikai és a szovjet bürokrácia avatott szakértője ezt másképp gondolja). Ebben az alig tudatosított defetista hangulatban az a burkolt félelem dolgozik, hogy a hidegháború csak erősödött 1948–1949 óta, amikor a cikken dolgoztam. Ugyanakkor Sztálin halálát követően sokkal szélesebb körben vált meggyőződéssé, hogy a Szovjetunió számos tekintetben az Egyesült Államokhoz hasonló *status quo* nagyhatalom lett, olyan extra dinamizmussal, amelynek erejét és gyengeségeit elfedik az ideológiai dogmák és szólamok. A marxista-leninista ideológiának a szovjet vezetők gondolkodására tett legfőbb hatása, úgy tűnik, nem az, hogy a világ leigázására törvő fanatikusokká teszi őket, hanem hogy eltorzítja a mindennapi eseményekről és a jövőről alkotott képüket.¹⁰⁶

Bármily kegyetlen tanmese vagy szatíra legyen is A nejlonháború című írás, egy tanulsága mégis van az unilateralizmus esélyeire nézve. (Az unilateralis kezdeményezésekre itt abban az értelemben utalok, ahogy ezt a fogalmat Charles Osgood használja, amit gyakran összetévesztenek az egyoldalú leszereléssel.) A hidegháború enyhítésén munkálkodva nem ajánlatos mindig nyílt sisakrostéllyal tárgyalnunk, vagy reflektálnunk azokra a nyilvánvalóan kényes kérdésekre, ahol a szemben álló felek holtpontra jutottak, és nem tudnak túllendülni a vétóval rendelkező csoportok vagy a szövetségesek hajthatatlansága miatt. Ezt a patthelyzetet olykor egy új tárgyalási terület megnyitásával lehet feloldani, ami nem szükségképpen jelent kevésbé kényes területet, akár még hagyományos katonai értelemben sem. Példának okáért egy ideig viszonylag jó hatásokkal lehet megvalósítani az elrettentést (gondoljunk csak a Polaris tengeralattjáróra), és közben csapatokat visszavonni olyan állomáshelyekről, amelyek feszültségócokat jelentenek, katonailag sebezhető, vagy olyan szövetségesekkel kötnek össze bennünket, akiknek érdekükben áll a nemzetközi feszültség fenntartása. Hiszek abban, hogy az okos megfontolás és a bátorság olyan intézkedésekhez vezet, amelyek nem hívják elő szükségképpen a kommunisták válaszlépéseit, és amelyek révén az Egyesült Államok is kevesebb veszélyt jelent önmagára és másokra nézve, illetve kevésbé kényszerítően kötnek össze bennünket a fegyverkezési verseny politikai, gazdasági és pszichológiai dinamizmusával.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Persze ezt nem gondolom teljesen általánosnak, hiszen a szovjet politika éppolyan következtelen, mint az amerikai, és természetes, hogy valamelyest befolyásolják a mi saját tetteink, akárcsak más hatalmak vagy leendő hatalmak lépései.

¹⁰⁷ Vö. Charles E. OSGOOD, Graduated Unilateral Initiatives for Peace, in Quincy WRIGHT–William M. EVAN–Morrison DEUTSCH: *Preventing World War III: Some Proposals*, Simon and Schuster, 1962, 161–177, lásd még Arthur WASKOW írását a lehetséges amerikai lépésekről (*Council for Correspondence Newsletter*, July 1962).

A fegyverkezési versenyen kívül eső területeken felszabadult energiák fokozhatják az amerikaiak vitalitását, valamint társadalmunk rugalmasságát, és ekképpen megkönnyíthetik az eredményes megállapodást a Szovjetunióval, amelyet belügyi megfontolásokból úgy kell kommunikálnunk, hogy pozícióink egyáltalán nem gyengültek, mint-hogy ez az a kulcsszó, amely kifejezi a fejtelenség energikus hozzáállás *rigor mortis*-ét. Tegyük fel, hogy az Egyesült Államok és a Szovjetunió egymással versengve – mi több, ami még nagyobb képtelenség, kart karba öltve – a kínai és az indiai iparosítás előmozdításán fáradozik. Vajon ebben az esetben nem éreznénk-e tehetetlenebbnek, frusztráltabbnak és társadalmunk egészét tekintve fegyvertelenebbnek magunkat? És ebben az esetben vajon nem volnánk inkább képesek lemondani elrettentési politikánk hamis és megtévesztő biztonságérzetéről anélkül, hogy visszahátrálnánk a költségvetés vagy a katonai készenlét Maginot-vonaláig?

A kínaiak ma láthatóan hajthatatlanok, és azok a lépések, amelyek hajdan képesek voltak tompítani a faszizmusukat, ma nem működnek. Én azonban itt nem egyik vagy másik konkrét politikai javaslat hazai vagy nemzetközi megvalósíthatósága mellett kívánok érvelni, hanem azt szeretném általánosabban hangsúlyozni, hogy a leszerelés felé tett lépéseknek nem feltétlenül magának a leszerelésnek a területén kell végbemenniük. Ha igazam van abban, hogy az amerikai intellektüelek sötét színben látják társadalmunk jövőjét, és ez meggátolja őket az alternatívákról való gondolkodásban, akkor ebből az következik, hogy egy okos kormányzat nem csupán egy atomcsendegyezményt terjeszt a bizalmatlan Kongresszus elé, hanem olyan egyéb intézkedéseket is, amelyek hazánk nemzetközi pozícióját erősítik, és olyanokat is, amelyek a szovjet vezetők számára világossá teszik, hogy az atomkísérletek befagyasztása ténylegesen a feszültségek enyhítését célozza, nem pedig pusztán gazdasági megtakarítást vagy katonai előnyünk fenntartását – például egyúttal azt is bejelenthetnénk, hogy leállítunk mindenféle együttműködést az amerikai cégek és az újrafegyverező Nyugat-Németország között, továbbá a gazdasági és politikai nyomásgyakorlás eszközeivel világossá tesszük, hogy ellenezzük ezt az újrafegyverkezést. Ebben az esetben Adenauer, Strauss és a többi német politikai vezető heves tiltakozása segítene meggyőzni a Szovjetuniót, a németeket, a lengyeleket és saját állampolgárainkat is arról, hogy azt, amit hangoztatunk, komolyan is gondoljuk. Ez az a sokoldalú politizálás, amelyet egyfelől az unilateralizmussal kapcsolok össze, mint-hogy ez a politizálás még egy ledermedt ellenséggel szemben is folytatható, abban reménykedve, hogy ezzel is hozzásegítjük ahhoz, hogy felolvadjon a dermedtség állapotából, másfelől pedig a megteendő konkrét lépések lehetőségeit illető tárgyalásokkal, amelyek aztán további lépésekhez vezethetnek.

Miközben milliószámra vannak olyan makacsul defetista amerikaiak, akik kétségbeesetten kapaszkodnak abba, amijük van, még ha ez a legbiztosabb módja is annak, hogy elveszítsék azt, és vele együtt önmagukat is, remélhetőleg vannak olyanok is, akiket képzelőerejük, nagylelkűségük és történelmi szemléletük hozzásegít, hogy eszményeik elültetésén és a saját, másfajta érdekeik bel- és külföldi védelmén munkálkodva ne csak a háború morális megfelelőjét találják meg, hanem másutt élő, hasonló gondolkodású társaikkal együttműködve a fegyverkezési verseny gazdasági megfelelőjét, valamint az erőpolitizálás és a fenyegetés politikai megfelelőjét is.

Fordította Beck András

2. A Hruscsov és Nixon között a Szokolnyiki Parkban lezajlott „konyhavita”¹⁰⁸

¹⁰⁸ Az eredeti szöveg:
Jack MASEY–Conway Lloyd MORGAN:
Cold War Confrontations.
US Exhibitions and their Role in
the Cultural Cold War,
New York–London, Lars Müller
Publisher, 2008, 202–204.

Hruscsov: Mi békében és barátságban akarunk élni az amerikaiakkal, mert mi vagyunk a két leghatalmasabb ország, és ha mi barátságban élünk, akkor más országok is barátságban fognak élni. Ha akadna olyan ország, amelyik háborúzni akar, annak meghúzhatnánk kicsit a fülét, és azt mondhatnánk: Hogy merészeled; a harc most nem engedélyezett; az atomfegyverkezés korszakában vagyunk; néhány bolond háborút robbanthat ki, amit aztán még egy bölcs sem tud befejezni. Ennél fogva minket ez az elv vezérel bel- és külpolitikánkban egyaránt. Amerika mióta létezik? Háromszáz éve?

Nixon: Százötven éve.

H.: – Százötven éve? Azt mondhatjuk hát, hogy Amerika százötven éve létezik, és erre a szintre jutott. Mi nem egészen negyvenkét éve létezzük, és újabb hét év múlva ugyanazon a szinten leszünk, mint Amerika. Amikor utolérjük és elhagyjuk Önöket, visszaintegetünk. Ha akarják, megállunk, és azt mondjuk: Kövessenek. Öszintén szólva, ha Önök kapitalizmust akarnak, hát éljenek abban. Ez az Önök dolga, minket ez nem érint.

N. *(egy amerikai munkásra mutat):* – Az ilyen emberekkel erősek vagyunk. Ezek az emberek, szovjetek és amerikaiak együtt dolgoznak a békéért, ahogy ennek a kiállításnak a megépítésén is együtt dolgoztak. Ennek így is kell lennie. Csak annyit mondhatok, hogy ha ez a verseny, amelyben túl akarnak minket szárnyalni, az embereink és más emberek javára történik, akkor szabad gondolatcserének kell zajlania. Végére Önök sem tudhatnak mindent.

H.: – Ha mi nem tudunk mindent, akkor Önök viszont semmit sem tudnak a kommunizmusról. Kivéve, hogy félnek tőle.

N.: – Lehetnek olyan területek, amelyeken előttünk járnak, például a világűr felfedezésére kifejlesztett rakéták terén; ám más területeken alighanem mi járunk előbbre, például a színes televízió gyártásban.

H.: – Na nem, mi ebben is azonos szinten vagyunk. Lehagytuk Önöket az egyik technikában és a másikkban is.

N.: – Látja, Ön semmit nem ismer el.

H.: – Én nem adom fel.

N.: – Nem kellene félnie az ideáktól.

H.: – Mi mondjuk azt, hogy nem kell félni az ideáktól. Nekünk semmi okunk félni. Mi az ilyesmitől már régen elszakadtunk. Ön a kapitalizmus ügyvédje, én pedig a szocializmusé. Hasonlítsuk össze a kettőt.

N.: – Önből jó ügyvéd lenne annak alapján, ahogy ezt a beszélgetést is dominálja. *(Megállítja Hruscsovot a modellház modellkonyhájában.)* Nagyon szép házat mutattak be New York-i kiállításukon. Én és a feleségem láttuk, és igazán élveztük. Meg akarom mutatni Önnek ezt a konyhát.

H.: – Ilyesmink nekünk is van.

N.: – Ez a legújabb modell. Olyan típus, amely ezer apró elemből épül, és közvetlenül beépíthető a házba. Hadd mondjak egy példát, amit értékelni fog. Mint tudja, a vasmunkások nálunk éppen sztrájkolnak, de akármelyikük meg tudna venni egy ilyen házat.

H.: – A mi vasmunkásaink és parasztjaink is megengedhetik maguknak, hogy tizennégyezer dollárt költsenek egy házra. Mi hosszú távra, a gyerekeinknek és az unokáinknak építkezünk.

N.: *(A televízió képernyőjére mutat.)* – Itt látni lehet, mi történik a ház többi részében.

H.: – Nyilván soha nem működik.

N.: – Da [igen].

H.: – Olyan gépük nincsen, ami a szájukba teszi az ételt, és le is nyomja? Sok érdekes dolgot mutattak nekünk, de az életben semmi szükség rájuk. Nincsen semmi hasznos céljuk. Egyszerűen csak kutyák. Van egy szó-lásunk: Ha poloskád van, egyet meg kell fogni, és forrásban levő vizet önteni a fülébe.

N.: – Nekünk van egy másik szólásunk. Úgy lehet egy legyet megölni, hogy whiskyt itatunk vele. De jobb célra is tudjuk használni a whiskyt. *(Félrefordul.)* Szeretem ezt a szellemi csatát a főnökkel. Érti a dolgát. *(Jazz hallatszik.)* A jazzt nem szeretem.

H.: – Én se szeretem.

N.: – De a lányaim szeretik.

H.: *(Elnézést kérően:)* – Én mindig őszinte vagyok. *(Azt mondta, reméli, nem bántotta meg Nixont.)*

N.: – Engem a szakértők inzultálnak. Minden, amit mi mondunk: humoros élcelődés.

[...]

Fordította András Edit

Jerovetz György

Jövő a jelenben

A „korszerűség” reprezentációja az 1960-as évek vizuális kultúrájában

Egy kutatás első lépéseként e tanulmány arra vállalkozik, hogy felvillantsa a címben szereplő fogalom néhány értelmezési lehetőségét. Esettanulmányként a kor elismert alkalmazott grafikusának, Papp Gábornak (1918–1982) a Budapesti Nemzetközi Vásá-

rokra tervezett plakátjait, és egy konkrét műalkotást – a Szrogh György (1915–1999) által tervezett budapesti Körszálló épületét – elemzi abból a szempontból, hogy mennyire feleltek meg azoknak az elvárásoknak, amelyeket az évtizedben „korszerűnek” találtak.

A magyar szakirodalom foghíjas mivolta miatt fontos meghatározni e szöveg – mely a korszak esztétikájának felmutatását szeretné elvégezni – vizuális kultúrával és annak kutatási szempontjaival kapcsolatos álláspontjait. A hangsúlyt a vizuáliskultúra-kutatás toposzai közül elsősorban a művészet társadalomtörténeti aspektusára – a konkrét helyzetben a recepcióra és a diskurzuselemzésre –, illetve a szemiotikai elemzésre helyezi. Módszerében a források hermeneutikai vizsgálata mellett a művészettörténet hagyományos eszközére, az ikonográfiára támaszkodik.

Jerovetz György (1981) az ELTE BTK művészettörténet szakán végzett, jelenleg az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet tudományos ösztöndíjasa.

Kutatási területe a 20. század alkalmazott művészete, szűkebben a magyar plakátművészet, illetve annak viszonya az autonóm művészettel, és a tágabb értelemben vett vizuális kultúrával.

E-mail címe: jerovetz@arthist.mta.hu

György Jerovetz (1981) received his diploma from the Institute of Art History at Eötvös Loránd University.

At the moment he holds a scholarship from the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences. His areas of research include applied arts of the 20th century, specifically poster art and its relationship to autonomous art and visual culture in the broader sense.

E-mail address: jerovetz@arthist.mta.hu

A „korszerűség” igénye nem volt új jelenség a kor kultúrájában: a századforduló, még inkább a 19. század ipari forradalma óta célkitűzés volt életmódban és az ipari termelésben egyaránt. A tárgykultúra terén a Deutscher Werkbund eszméje volt az, amiben ez az igény felfedezhető, miközben a művészet és az ipari termelés szoros kapcsolataért jött létre. A modernizmus elválaszthatatlan ettől az igénytől, amennyiben a művészet, illetve a képalkotás gyakorlati funkcióit helyezte előtérbe.¹

A második világháború után bekövetkező újabb ipari forradalom azonban saját idejének felgyorsulásával is szembesült: a gazdasági-technológiai fejlődés olyan mérvű volt, hogy a jövő feltárhatónak és szinte „paradicsominak” tűnt, elsősorban a technika (és a tudomány) üdvöztetőnek vélt szerepe miatt.² A világháborúk közötti és a hatvanas évek „korszerűségeinek” jelentéskülönbsége elsősorban abban rejlik, hogy míg az első esetben elégséges volt a megfelelés a jelennek – azaz az ott és akkor fölmerült feladatoknak –, a második esetben már többről volt szó: a cél a jövő utolérése, egy olyan végső, tökéletes megoldás megtalálása, amely az időben

¹ E tanulmány keretei között nincs lehetőség a modernizmus mélyebb vizsgálatára, az általam használt modernizmusfogalomhoz lásd WILK (2006), 14.

² A tudományos és technikai fejlődéssel kapcsolatos utópiai történetére és társadalomfilozófiai gyökereikre ez a tanulmány nem tér ki.

előrenyújtózva a fejlődés végpontjaként értelmezhető. Ezt elsősorban a „tudományos kutatás” által adott végleges és bizonyos válasznak kellett biztosítania a kor elképzelése szerint.

1968-ban Marx György fizikus Gyorsuló idő című tanulmányában természet-tudományos szempontból ragadta meg az összefüggéseket: mi lehet az oka annak, hogy a jövő ennyire az emberiség érdeklődésének homlokterébe került? Meglátása szerint a technikai fejlődés kiváltotta népességszaporulat és ennek visszacsatolása okozta az „idő gyorsulását: az emberöltő alatti termelésduplázódás eléréséhez egyre több kutatóra és találmányra van szükség”.³ Az ENSZ által 1960-ban készített Auger-jelentést idézte: „a történelem kezdete óta élt összes tudósok és kutatók 90%-a ma él és dolgozik.”⁴

Az 1945 után kialakuló két világrend ideológiai szembenállása szoros viszonyban volt e változással: a technikai fejlődést és ipari termelést katalizálta, a hidegháborús feszültség pedig fontossá tette az utópiák ápolását, az erős jövőképet, a fejlődés, a dinamizmus érzetének fenntartását.

A „tudományos-technikai forradalom” – mely a kor magyar marxista retorikájának is visszatérő fordulata – marxizmus szempontból is fontos lépcsőfokként jelentkezik. Marxnál ez az a szint, amikor a tudomány termelőerővé válik, és az ember – izomerejének használata helyett – irányítónak lép elő, így a szocialista ideológia a tudomány és a technika humanisztikus, az emberi életminőséget jobbító funkciójára koncentrált. Ezzel ellentétben a nyugati világban a hatvanas években a technika elidegenítő szerepére figyeltek föl.⁵ Herbert Marcuse, a nyugati társadalom újbaloldali mozgalmainak ideológusa egyik legmeghatározóbb művében⁶ többször is a technikai fejlődésből, a „tudományos-technikai racionalizmusból” eredeztette a fogyasztói társadalom kialakulását és a szabadság igényének eltorzítását.

Magyarországon (és a szocialista blokkban) 1956-ig a hivatalos művészeti törekvések felülről irányítottasága miatt ez „mechanikusan” érvényesült, a közkép kultúrának⁷ és a formatervezésnek azonban csak részlegesen kellett behódolnia a szocialista realizmus elvárásainak.⁸ A plakátművészetben a *II. Plakátkiállítás* kapcsán a forradalom évében kerültek felszínre a konfliktusok, és a szakma számára láthatók voltak a törésvonalak az építészetben, illetve a formatervezésben is.⁹ A bukott forradalom után hatalomra kerülő Kádár-kormánynak elemi érdeke volt a legitimáció és önállóságának demonstrálása a Nyugat felé, és ez – összekapcsolódva az 1956-tól kezdődő szovjet enyhüléssel – lehetőséget teremtett az addigi doktrínák feloldására: ennek szimbolikus helye volt az 1958-as brüsszeli világkiállítás magyar pavilonja.¹⁰

Tanulmányom a Nyugattal való párbeszéd – tágabban értelmezve a társadalom felé is megnyilvánuló reprezentációs szándék – két elemét vizsgálja a fenti szempontok szerint.

A „tudományos-technikai forradalom” eszméjére a formatervezési szakma aktívan reagált mind Keleten, mind Nyugaton. „Amióta Le Corbusier az építészet mértékévé az embert tette, az ember átlagos magasságához mérve az épületet, lakást, belső berendezést, azóta minden egyéb arány, a klasszikus arany metszettel együtt elvesztette érvényét, egyszerűen azért, mert új és reális mérték lépett helyükbe.”¹¹

³ MARX (1968).

⁴ Uo., 20. Az a tény is jellemző, hogy Marx György (1927–2002) fizikusként közéleti szereplő volt, ismeretterjesztő művei évtizedeken keresztül magas példányszámban fogytak.

⁵ MARCUSE (1964).

⁶ Uo.

⁷ A kifejezésen a képhasználat nem autonóm művészeti formáit értem.

⁸ Erről bővebben a teljesség igénye nélkül: GYÖRGY–TURAI (1992); PRAKALVI–SZÜCS (2010); *Szívárvány és Nagyvilág*, kiállítási katalógus, rendező BAKOS Katalin, Budapest, 2008; BAKOS (2007); ERNYEI (1983). Érdekes keresztmetszet a közterületekre és az épületekhez tervezett képzőművészeti alkotások helyzete, amely a vizsgált periódusban radikálisan átalakul.

⁹ Erről bővebben lásd BAKOS (2007), ROZGONYI (1988).

¹⁰ Bővebben lásd RÓKA (2000); BAKOS (1958).

¹¹ KOCZOGH (1970), 6.

¹² International Council of Societies of Industrial Design (Formatervező Társaságok Nemzetközi Szervezete): az 1957-ben alapított szervezetben kezdettől fogva hidegháborús pártállástól függetlenül képviseltették magukat az államok.

¹³ GVISHIANI (1979), 102.

Az idézet szerzője szerint ennek a „humanisztikus tartalomnak” a célszerűsége túl az esztétikumban is meg kell jelennie. Jurij Gvishiani *Tudomány, formatervezés és a jövő* című előadásában az 1969-es, londoni ICSID¹²-konferencián tartott előadásában ezt mondta: „Napjaink egyik legjellegzetesebb vonása, hogy az ember a jövő problémáival foglalkozik, azzal a kérdéssel, hogy miféle világban kell majd neki és utódjának élnie.” A társadalom gazdasági, szociális és kulturális fejlődése mindinkább függ a „tudományos-technikai vívmányoktól [...] a gyakorlat minden ágának »tudományosítása« folyik.”¹³ Gvishiani hangsúlyozza, hogy a formatervezést tudományos alapokra kell helyezni.

A Bauhaus és a Deutscher Werkbund célkitűzése – a technika, az ipari termelés és a művészet szoros kapcsolata – még aktuálisabbá vált, mint a két világháború között. Ennek jele, hogy mindkét szervezet újjáalakult a vizsgált periódus előtt: a Werkbund 1949-ben saját nevén, a Bauhaus szellemiségét pedig az 1953-ban alapított ulmi Hochschule für Gestaltung örökölte meg. A második világháború utáni Nyugat-Európában a tömegtermelésben már egyetlen szektorban sem volt számottevő alternatívája az „avantgárdnak”, és az megjelent a vizuális kultúra szinte teljes területén: „nagyjából az 1945 és 1960 között megvonható időben az avantgarde része lett a polgári kultúrának, egyszersmind mindinkább a polgári kultúra árujává, pseudoavantgarde-dá vált.”¹⁴

¹⁴ ERNYEI (1983), 113–114. Mai terminológiában *avantgárd* helyett itt a *modernizmus* kifejezés szerepelne.

Híd a két part között – Papp Gábor vásárplakátjai

Papp Gábor 1963-ban kapott megbízást a Budapesti Nemzetközi Vásár grafikai arculatának tervezésére.¹⁵ A vásárt szervező Hungexpóval¹⁶ 1971-ig dolgozott együtt. A rendezvény ebben az időben kapja vissza nevét: 1955 és 1962 között Budapesti Ipari Vásárként működött, nemzetközi jellegének visszaadására most tesznek kísérletet.¹⁷ A Kádár-rezsim igyekezett erősíteni a gazdasági kapcsolatokat a nyugat-európai országokkal, ehhez illeszkedett a vásár régi szerepének visszaállítása is. Plakátjainak tervezője az utolsó években Konecsni György volt, de számos részfeladatot már abban az időben is Papp végzett el.¹⁸ A két művész közötti mester-tanítvány viszonyt magyarítható,¹⁹ hogy Konecsni Papp Gábornak adta át a megbízást.

Bakos Katalin szerint Papp Gábor „puritán, tiszta formanyelvét” a húszas-harmincas évek örökösenek tekinthetjük. „Az ország modernizációját és az életszínvonal emelését meghirdető programból egyenesen következett az iparművészet korszerűsítésének gondolata, ami többek között az új anyagok használatában, a szférikus és áramvonalas formák divatjában, az absztrakt díszítőelemekben nyert kifejezést” – írja Bakos.²⁰

A fogalom – a „modernség” –, illetve a kor jövőcentrizmusa Magyarországon is implicite hordozta a húszas évek törekvéseit, és evidenciaként kínálta e kor formanyelvét, hiszen az emberi teremtésben és termelésben megjelenő tudatos, célszerűsége törekvő formálási szándék és ennek dicsőítése a mindennapi létezés szintjén ekkor ért zenitjére. Ez látszólag összeegyeztethető volt a szocialista „termelékultusszal”, ugyanakkor a korai Kádár-kor kultúrpolitikája ellentmondásosan viszonyult hozzá.

¹⁵ Közli FRANK János, *Élet és Irodalom*, 1971/43, 12.

¹⁶ Teljes nevén HUNGEXPO Magyar Külkereskedelmi Vásár- és Propaganda Iroda, 1973-tól Szilvássy Nándor veszi át a megbízást. Az 1972-ben készült plakát szerzője ismeretlen, és nem található belőle közgyűjteményben példány.

¹⁷ Az 1955–1962 közötti periódusban is voltak külföldi kiállítók, de jellemzően magyar termelők mutatták be magukat. Magát a BNV-t 1949-ben megszüntették. Történetéről bővebben lásd KAPALYAG (1996).

¹⁸ Ilyen például az 1961-es vásár német nyelvű plakátja: *Budapest Industriemesse 1961*, OSZK, raktári jelzet 364/1961.

¹⁹ FRANK (1982).

²⁰ BAKOS (2007), 137–138.

Kalmár Melinda így ismerteti a kommunisták álláspontját: „...a nyugati modernizmus egy letűnőben lévő irányzat meghatározott formai jegyekkel és egyértelmű polgári szemlélettel, ill. ideológiával. Ezzel szemben a modernség mint újszerűség és mint a kultúra legfrissebb, legtermékenyebb jelensége éppen hogy a szocialista művészetre és irodalomra jellemző.”²¹ Mindemellett a „békés egymás mellett élés” jegyében már nem zárkóztak el a nyugati tendenciák átvételétől. A „kultúrforradalom”, mely az ötvenes évek kifejezése, a kádárizmus lelegején elveszítette létjogosultságát: Kádár számára a kultúra már csak egy része az összpolitikai szempontrendszernek, és nem az ideológia legfőbb reprezentánsa.²² Nem egyértelműen „nyitni” szándékoztak, inkább megengedték a nem szocialista eszmék, stílusok, esztétikák jelenlétét is.²³

Ennek ellenére 1958 és 1960 között még élt a megszokott hidegháborús nyelvhasználat, amely szerint „széles tömegekhez” kell eljuttatni a „szocialista kultúrát”. Ez egyebek mellett azt jelentette, hogy szembe kell szállni a „rég, kispolgári ízléssel”, és „modern, szocialista értékeket” kell közvetíteni. Tehát bizonyosan valami „másra” volt

²¹ KALMÁR (1998), 108–109.

²² Uo., 148. E gondolat lesz majd az egyik vezérfonala az 1958 nyarán publikált művelődéspolitikai irányelveknek.

²³ Uo., 108. Az alkalmazott művészeti területekre nehezen alkalmazható a „három T” paradigmája, ezért nem használok a kifejezést.



23. Papp Gábor: Budapesti Ipari Vásár, 1961



24. Papp Gábor: Budapestszkaja Jarmarka, 1963

²⁴ Említi Frank János, lásd FRANK (1975), 271.

²⁵ A *Graphis* 1945-től járt az Iparművészeti Főiskola és Múzeum egyesített könyvtárának – lásd a MOME könyvtári katalógusát. Számos folyóirat hozzáférhető volt továbbá a FÉSZEK Művészklub könyvtárában is.

²⁶ Berlinben egy magyar plakátkiállításán szerepelt, lásd *Esti Hírlap*, 1957. április 25., 2; Belgrádban járt, lásd *Esti Hírlap*, 1957. január 17., 2.

²⁷ *Magyar Grafika*, 1961/6, 425–426.

²⁸ Sára Ernő szíves közlése szerint Papp Bécsben nevelkedett (kiváló német nyelvtudását erdélyi szász szülőföldjének köszönhetette), és számos nyugati levelezőpartnere volt. Menye, Szűcs Judit szerint e levelezés „kizárólag magánjellegű” levelekből áll.

²⁹ OSZK, r. j. 336/1963.

szükség, és – ellentmondásos módon – a vizuális művészetekben erre kínálgzott kézenfekvő megoldásként az újra megtalált modernizmus. Ideológiai szempontból megvoltak a maga forradalmi gyökerei, és utóbb ezért találkozhatott az alkalmazott művészetben a „tudományos” formatervezői szándék a nyugati „pszeudoavantgárd” tendenciákkal.

Papp esetében nehezen feltérképezhető, hogy pontosan miképp szerzett információkat a nyugati folyamatokról. Neve már az ötvenes években ismert volt a nyugat-európai alkalmazott grafikai életben – az 1952-es zürichi grafikai névjegyzékben is szerepelt,²⁴ ez valószínűleg az 1951-től megjelent Hungarian Foreign Trade nevű reprezentatív magyar külkereskedelmi promóciós magazin grafikai tervezése okán történt. Bizonyosan olvasta és ismerte a meghatározó szakfolyóiratokat,²⁵ ezek ugyanis Magyarországon is hozzáférhetőek voltak a korszakban. A vizsgált periódusban több alkalommal állított ki külföldön – 1957-ben Berlinben, illetve 1958-ban Belgrádban²⁶ –, és 1961-ben Szilvász Nándorral közösen helyezést ért el a livornói plakátversenyen.²⁷ A hagyaték nehéz hozzáférhetősége miatt azonban külföldi kapcsolatait alig dokumentálhatók, bár bizonyosan voltak.²⁸

A BNV plakátjai már az 1950-es évek végétől több nyelven készültek. Az idegen nyelvű példányok felhasználási módja jelenleg tisztázatlan, a példányszámok alapján bizonyosan köztérre készültek. Az első időkben – 1963 és 1966 között – Papp a vásár egy-egy lényegi elemére fókuszált, akárcsak mestere, Konecsni. Vele ellentétben azonban sokkal kevésbé a jelképteremtés, mint inkább egyfajta vizuális értelmező szándék vezette.

Az 1963-as plakáton²⁹ a kapitális talpatlan „Budapestszkaja Jarmarka” felirat felé mutató különféle méretű kézfejek, illetve nyilak láthatók. A jobb átlóból induló nyíl az évszám, ugyanezen a tengelyen bal oldalon a dátum látható. Az elliptikus forma (amelybe a plakát vertikális formája miatt a kör kényszerül), a stilizált kezek és ujjak kombinálva a nyilak rideg, matematikai formájával jól példázza az átmenetet, ahogyan Papp lassan felhagy a figurativitással, és egyre inkább a kommunikációs sémák felé fordul. A valós elemek már csak jelként, illetve egy gesztus jelöljeként funkcionálnak, ugyanakkor magukba foglalják a vásár közönségét: az emberi test megidézése által a vásárlátogató tömeg valamiféle individuális bonthatóságát is sejtetik. A felirat puritanizmusa, a kevés szín használata a szimbolikus jelleget erősíti. Papp a statikus körformát úgy mozgatta meg, hogy a különféle típusú „mutatókat” aszimmetrikusan helyezte el, kifejezve a tömeg mozgásának érzetét.



25. Papp Gábor: 68. Budapest International Fair, 17–27. 5. 1968

Ha Konecsni György munkái felől közelítjük meg a lapot, láthatjuk, hogy itt még érződik a figurális alapokból építkező szimbólumteremtő szándék. Konecsni plakátjain azonban ritkán jelent meg a „sokaság” ilyen közvetlen módon; épp a szimbólumteremtés miatt a grandiozitásra és az egységességre törekedett, jelképei alapvetően verbális gyökereűek, emblémaszerűek voltak.

Papp szakít ezzel, és a jóval egyszerűbb jelentéseket gazdagabb vizuális eszköztár segítségével, a képfelületen értelmezi. A képtér értelmező célú használata bizonyosan újszerű: nemcsak metaforákat teremt, hanem műveleteket is végez velük rajtuk. Egy 1969-es interjújában a művész így fogalmazott: „Kell, hogy a grafikus mindent ki tudjon fejezni fekete-fehérben is. Ez a tipográfia öröksége. A rövidítések korát éljük; SZSZSZR, USA, ENSZ [...]. A szimbólum teremtését – és a szimbólum megtalálását – tartom a legfontosabb feladatommak. Az emblémákat, az emblémákban való fogalmazást [...]. A mai plakát nem lehet bonyolultabb, mint a közlekedési jelzőtábla.”³⁰

Az 1968-as plakát³¹ már tiszta geometrikus formanyelvet alkalmaz. A fejléc alatti részen hét darab, három sorban (2+3+2) egymásra illesztett, perspektivikusan ábrázolt kockát láthatunk, melyeknek három-három látható oldalát fekvésétől függően egy színnel fedte a művész. (Felül fehér, az oldalak arany, illetve fekete színűek.) A hajszál vastagságú vonallal elválasztott fejlécben két embléma, az évszám, illetve szavanként sorokba tördelve a „Budapest International Fair 17–27 5. 1968” felirat szerepel talpatlan szedéssel. A jellegzetes, három rombuszból álló kocka Vasarely-evokáció, a művész 1951-ben³² kezdődő kinetikus korszakából származik, jelesül az 1967-ben készült ION-sorozat „vezérmotívuma”.³³ Victor Vasarely – a kinetikus művészet Frank Popper szerinti osztályozásában – e korszakában az op-art képviselője, és a „lineáris-virtuális mozgás” kategóriájába sorolható műveket alkotott.³⁴

A kinetikus művészettel rokoni kapcsolatban álló op-art az 1950-es évek közepén jelent meg, egyes optikai jelenségek programszerű középpontba állítását tűzte ki célul.³⁵ Bár ma már Vasarely munkásságát ebbe az irányzatba sorolják, a hazai kortárs kritika számára elsősorban műveinek kinetikus jellege volt érdekes³⁶ – ebben a kontextusban érzékelték legintenzívebben Vasarely kapcsolatát az egykori avantgárral. A kinetikus művészetnek a hatvanas évtized a kortárs kutatók szerint is új lendületet adott,³⁷ elsősorban az automatizációs és számítástechnikai eredmények miatt. Szoros kapcsolatot tartott a tudományos eredményekkel a művészi gyakorlatban is, hangsúlyozottan „korszerű” megoldásokat használt céljai eléréséhez.

Vasarely esetében is döntő szerepe van a „kibernetikának”, művei létrehozásához gyakran gépi segítséget vett igénybe. Egyes alapötletek permutációit számítógéppel hozta létre, így ez az alkotási mód „döntő szerepet játszhat a fogyasztói társadalomban: egyetlen algoritmus köntösében a személyekhez méretezett változatok gazdag sorát képes nyújtani”.³⁸ Bár Vasarely nem tartotta magát a „Bauhaus-teória” folytatójának, de „bizonyos gondolkodási módot” – saját bevallása szerint – mégis kapott tőle.³⁹

Vasarely népszerűségét már az életében róla megjelenő monográfiák száma is jól példázza,⁴⁰ Magyarországon 1969-ben rendeztek műveiből nagy sikerű kiállítást a Műcsarnokban.

³⁰ FRANK (1975), 273.

³¹ OSZK, r. j. 161/1968.

³² EGRI (1974), 42.

³³ Victor Vasarely: *ION*, 1–7, 1967, vinyl, 100×100 cm, J. H. Hirshhorn-gyűjtemény, Washington D. C.

³⁴ POPPER (1968), 96.

³⁵ *Der Kunst Brockhaus*, Wiesbaden, 1983, II, 213.

³⁶ MEZEI (1971), 75.

³⁷ POPPER (1968), 93.

³⁸ MOLES (1973), 172.

³⁹ EGRI (1974), 42.

⁴⁰ Lásd FRIZ (2001), 848–850.

Művészetének gyökereit ekkor a nyilvánvaló konstruktivista párhuzamok mellett az alkotásmódjában megnyilvánuló véletlenszerűség, illetve a technika használata miatt a dadaista és futurista irányzatokban látták,⁴¹ ez utóbbira írásaiban ő maga is hivatkozik, de monográfusa(i) sűrűn hivatkoznak a Gestalt-elméletre, „az érzékelés sokkjának növelésére”, amiért „a szemlélő ilyenformán valóságos vizuális támadásnak van kitéve”.⁴²

E vizuális világot Papp 1968-as plakátja nem művészeti, hanem egyértelműen technikai jellegű rendezvényre vonatkoztatja, számára a „tudományos-technikai forradalom” és a szakadatlan megújulás kényszere egyetemes fogalomná vált. Ezt igazolja Balog János az *Új Tükör*-ben megjelent cikkében,⁴³ ahol azt fejtegeti, hogy mennyiben „lényegbevágó” az a „valóban meggyorsult, lényegében folytonos” változás, amelyen a fogyasztási cikkek a korban átmennek, mennyiben pusztán formai jellegű, és hogy miért válhat ez unalmassá a használók-befogadók számára. Szerinte „türelmetlenek vagyunk”, pedig „aki azt állítja, hogy a tárgyak megjelenési formája és tálalása nem gyakorol kedvező esztétikai, sőt erkölcsi hatást, hogy az embert körülvevő, ha úgy tetszik körülölelő szépség és célszerűség nem befolyásol bennünket jótékonyan, az nem hisz a civilizációban, következésképp a társadalmi fejlődésben sem”. De „a többség hisz” Balog szerint, „és ezért izgatja [mégis] az embereket [...] minden árumintavásár, amely valamelyest jövőendő civilizációnk arcát vetíti elének”.

Az op-art és a korszerűség közti kapcsolat további példái, hogy az irányzat nemcsak az építészetben jelenik meg, hanem a korai tévéstudiók enteriőrjében és a divatban is;⁴⁴ előbbi esetében egyértelműen az emberi gondolkodás, a tudomány természettől idegen metaforájaként. Ugyanakkor a kor szocialista ideológiája szerint ez a „természetidegenség” nem zárja ki, sőt magában foglalja a humánumot. Ezt támasztja alá az ICSID-konferenciák szocialista blokkból érkező előadóinak fentebb idézett álláspontja csakúgy, mint a korban Magyarországon meghatározó teoretikusok, Fukász György és Aradi Nóra írásai is.

Fukász „legitimálja” a Nyugaton és Keleten egyaránt zajló technikai forradalmat, a legfontosabb különbséget pedig „a humanisztikus tartalomban”⁴⁵ látja. Meglátása szerint míg a kapitalizmus elidegenít (itt elsősorban Herbert Marcuse-ra hivatkozik), és a profit miatt alkalmazza az újabb technológiákat, addig a szocialista társadalmak az „ember kiteljesedéséért” választják ezt az utat. „A kizsákmányolás felszámolása [...] a technika szocialista alkalmazása együtt jár a technikának az ember, az emberiség javára fordításával – ezt röviden szólva a technika humanizálásának is lehetne nevezni.”⁴⁶

Az op-art jelentései ily módon a két világrendben sajátosan interferálnak egymással: míg a kapitalizmusban a fogyasztás technológiákból fakadó szabadságát, gépi – és ezáltal végtelennek hitt – személyre szabottságát, közvetlen az érzékiségre ható esztétikumát emelik ki, addig a szocializmusban az utópisztikus-jövőbeli, célszerű, mesterségességében a tudományos aspektust szem előtt tartó jellege és mindenekelőtt univerzális, közösségi volta miatt válik fontossá. Gaston Diehl Vasarely-monográfiája a művészt idézi: „A kinetikus művek a képzőművészet humanisztikus és filozofikus alapelvét testesítik meg, esztétikai, etikai, szociológiai és gazdasági

⁴¹ DIEHL (1973), 25.

⁴² Uo.

⁴³ BALOG (1970), 6–7.

⁴⁴ BAKOS (2007), 101.

⁴⁵ FUKÁSZ (1970), 32.

⁴⁶ ARADI–FUKÁSZ (1974), 93.

vonatkozásban egyaránt. Ez az alapelv a fizikai kinetizmus és az értelem mozgásának szintézise: arra buzdít, hogy a szüntelen fejlődő világgal együtt lépünk egyre túl önmagunkon, szüntelenül alakítsuk a technikát, a funkciót és a művészetről alkotott elgondolásokat.⁴⁷ Papp Gábor ezt az univerzális formanyelvet használja egy olyan kontextusban, ahol ez – a vásárok kereskedelmi jellege miatt – praktikus haszonnal is jár. Plakátja esetében az evokálás a hangsúlyosabb – műve pusztán referencia a már meglévő, kidolgozott gondolati körre.

Az 1968-as plakát az első az életműben, ahol Papp a figyelem felkeltése céljából az op-art eszközeihez nyúl. Az idézetek után újragondolt motívummal jelentkezik: az 1969-es plakát a körkörös mozgást alkalmazza, majd az 1970-es példányon bizonyos elmozdulás mutatkozik.⁴⁸ Előtérbe kerül az „univerzális jel”⁴⁹ keresése, ugyanakkor a két számjegy statikus és dinamikus jellege, a színhasználat szimbolikus tartalma jóval több réteget jelenít meg, mint az előbbi művön. Kinetikus tendenciákat hordoz az 1972-es, csak tervben fennmaradt plakát is, ahol – akárcsak az 1970-es példányon – a számot ábrázolja a művész, azonban ezt fehér körökből rakja ki. Mint ha a befogadó egy fényforrásmátrixot látna, melyen csak a „72”-es számhoz szükséges lámpák égnének. Tipográfiájában – a hangsúlyos felső és a „vékonyabb” alsó vonal ábrázolásával – az 1970-es plakátot idézi. A plakát megoldása akár konkrét műveket is idézhet.⁵⁰ A fény stilizált ábrázolása és a technika általi mesterséges előállítás egybeesik, ezt a megoldást Papp más plakátokon is alkalmazza,⁵¹ amelyeken azonban nem jelennek meg a „kikapcsolt” állapotot jelző szürkés formák, csupán a sajátosan geometrizáló tipográfia. A metafora, a fényűjság létének érzékeltetése a „be” és a „ki” állapot ábrázolásával lesz teljes, ezzel idézi föl a gépiséget, érzékelteti az egyén fölött álló technikát és látszólagos objektivitást.

Funkcionalizmus funkció nélkül – a budapesti Körszálló

A Kádár-rendszer legitimizációs kísérleteinek egyike az idegenforgalom megnövelése, a nyugati turisták beutazásának megkönnyítése volt. A brüsszeli világkiállítás egyik promóciós fogása volt, hogy a magyar pavilonban található IBUSZ-irodában (a cég egyébként a világkiállítás aranyérmes vállalata lett) az addig sokhetes várakozással megszerezhető magyar vízumhoz huszonnégy óra alatt hozzá lehetett jutni – ezzel a nyitási kísérlettel ellensúlyozva azt a problémát, hogy az ENSZ-közügyülés, napirenden tartva a „magyar kérdést”, bármikor delegitimálhatta a fennálló rendet.⁵²

A nyugati országokból Magyarországra érkező turisták száma a következő tíz évben megsokszorozódott.⁵³ Itt, Brüsszelben vásárolta meg a Belkereskedelmi Minisztérium azoknak a motelleknek a tipustervét is, amelyeket a Balaton körül 1960-ban, majd az azt követő években megépítettek.⁵⁴ 1945 óta az országban nagyobb igényű szállodaépítkezés nem történt, első lépcsőben csak a turistaszálló kategóriájában építettek (Budapesten nagyon keveset),⁵⁵ az igény a vendéglátóiparban azonban már az évtized elején felmerült.⁵⁶ A Körszálló, a Hotel Budapest helyére is idényszállót szándékozott építeni a Kereskedelmi Beruházó Iroda, a kivitelezéssel a Középülettervező Irodát (KÖZTI) bízta meg 1965-ben. Az építész, Szrogh György szavaival élve a terv „menet közben változott téli-nyári üzeműre, és BUDAPEST-re”⁵⁷

⁴⁷ DIEHL (1973), 48.

⁴⁸ Bővebben: BAKOS (2007), 160.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ Roger Vilder *Pulsation 7* című műve (1968), vagy Nino Calos *Mobile lumineux*-je (1966). Ugyanakkor az op-artban használt motívumok széles körben elterjedtek voltak, egyes művekhez kizárólag nem köthetők.

⁵¹ PAPP Gábor: *Román kiállítás '68*, MNG Grafikai Osztály, jelzet 72.115; PAPP Gábor: *Grafika '71*, MNG Grafikai Osztály, jelzet 75.45.

⁵² HAHN (1983), 33.

⁵³ A beutazók száma 1958-ban 317 066 fő (ebből 33 385 fő kapitalista országokból), 1968-ban 4 307 210 fő (ebből 528 621 fő kapitalista országokból). Forrás: *Statisztikai évkönyv*, KSH, Budapest, 1959, 1969.

⁵⁴ HAHN (1983), 32.

⁵⁵ Budapesten például az Ifjúság (építész: Csángó András, 1964) és a Pedagógus (építész: Mányoky László, 1960) Szálló épült a korszakban.

⁵⁶ Herzog Péter említi ezt cikkében, és jelzi, hogy szükség lenne rá: HERZOG (1961), 8.

⁵⁷ SZROGH (1968), 27.

⁵⁸ A Budapest Körszálló műszaki igazgatójának szíves közlése.

⁵⁹ Ez tervezési szempont volt minden szállodánál (Király József belső-építész szíves közlése).

⁶⁰ 1913-ban szabadalmaztatták az Egyesült Államokban. Az eljárás lényege, hogy a konkrét formát – a Körszálló esetében a torony egy egész szintjét – egyben öntik ki, majd a körülbelüli megkötéskor a zsálatot felfele csúsztatják, ahol a következő szintet öntik bele, és így tovább. A Körszálló kivitelezését Thoma József, a rendszer egyik világhírű fejlesztője és alkalmazója felügyelte. Forrás: FÁTRAJ (2001).

⁶¹ Congrès internationaux d'architecture moderne, a modern építészeti mozgalom legjelentősebb fóruma 1928 és 1959 között.

⁶² Jól mutatják ezt a Művészeti Bizottság tagjainak egy ezzel kapcsolatos vita során elhangzott, nyilvánosságra nem hozott véleményei. Bernáth Aurél: „...az építésszek szemébe meg kell mondani, hogy ők egy steril építészetet csinálnak, aminek az élethez semmi köze nincs [...] Az építészet a teljes elszemiatizáltság állapotába jutott. [...] Amikor az építésszek hamut szórtak a fejükre [...] és át kellett állniuk a szocreál építészetre, én akkor is kiálltam a modern építészet mellett egyedül, de olyan olcsón nem adom, hogy elegendő legyen nyugati lapokat nézegetni, és onnan steril épületeket kimásolni.” In: WEHNER (2002), I, 66–67, az 1962. október 8-i ülés jegyzőkönyve.

⁶³ Rendszeres volt a vendéglátóiparban, hogy a megtervezett belsőket átalakították, olcsóbb bútorokat vásároltak, a lámpatesteket átfestették, kicserélték. Lásd például Mikó (1961), 18. Ugyanígy lásd a kereskedelem részéről a „modernebb” étkészlet elutasításáról szóló „esettanulmányt” 1958-ból: SIMÓ (1958), 47–50.

⁶⁴ Az épületre maga Szrogh is hivatkozik, lásd PÁLUNKÁS (1999), 25.

⁶⁵ 1. Az épület lábakra állítása, hogy az ne vegyen el területet a természetől; 2. a pillérvázzal biztosítható a tartószerkezettől független szabad alaprajzi alakítás; 3. a teherviseléstől mentesült homlokzat szabad alakítása; 4. szalagablakok, amelyek növelik a bevilágítás mértékét és nyitnak a külső tér felé; 5. tetőkert kialakítására lehetőséget adó lapos tető. (Le Corbusier 1927-ben publikálta alapelveit.)

Az épület lejtős területen helyezkedik el, lakóegysége a torony, kiszolgáló és közösségi terei pedig egy téglatest tömegű térben, az ún. „lepényben” helyezkednek el. A torony tizennégy szintes, a „lepény” és a toronyépület között található elvékonyodó két szinten – a „nyélben” – további kiszolgálóegységek találhatók. A torony szintjei azonos kiképzésűek. Magját a három liftakna, illetve a két lépcsőház alkotja, körülötte a folyosó található, kifelé nyílnak a szobák, amelyek kétágyasak, és – egy kivehető beépített szekrény révén – egybenyithatóak. A szobák kifelé nyíló fala végig ablakozott, a belső táblák eredetileg – a loggiákat pótlendő – 180 fokban kihajthatók voltak. A legfelső szint tetőteraszát a szobák nyitott körgyűrűje adja; a szélfogók acélrudak közé helyezett üvegtáblák lettek volna – ezek azonban nem készültek el. Itt működött 1983-ig a Cola Bár.⁵⁸

A bejáratból nyíló hall köré szerveződtek egyes kiszolgálóterek: porta, recepció, ajándékbolt, a tér belsejét pedig két lift, illetve a jellegzetes, spirálisan felfelé haladó, szabadon lebegő lépcső (az ún. „sánta lépcső”) foglalja el. A „lepény” második szintjén eredetileg a Joker Bár, valamint étterem és eszpresszó üzemelt. A szint bejárat felé eső fele közös terasza volt ezeknek az egységeknek. A terasz kívülről is megközelíthető volt, de úgy tagolták, hogy a szálló- és utcáról betérő vendégek ne vegyülhessenek egymással.⁵⁹ A beruházó a tervező beleegyezése nélkül készítette a pinceborozót, amely az épület egyetlen korhűn megmaradt enteriőrje, és amely meglehetősen szervesen viszonyul az eredeti belsőépítészeti koncepcióhoz.

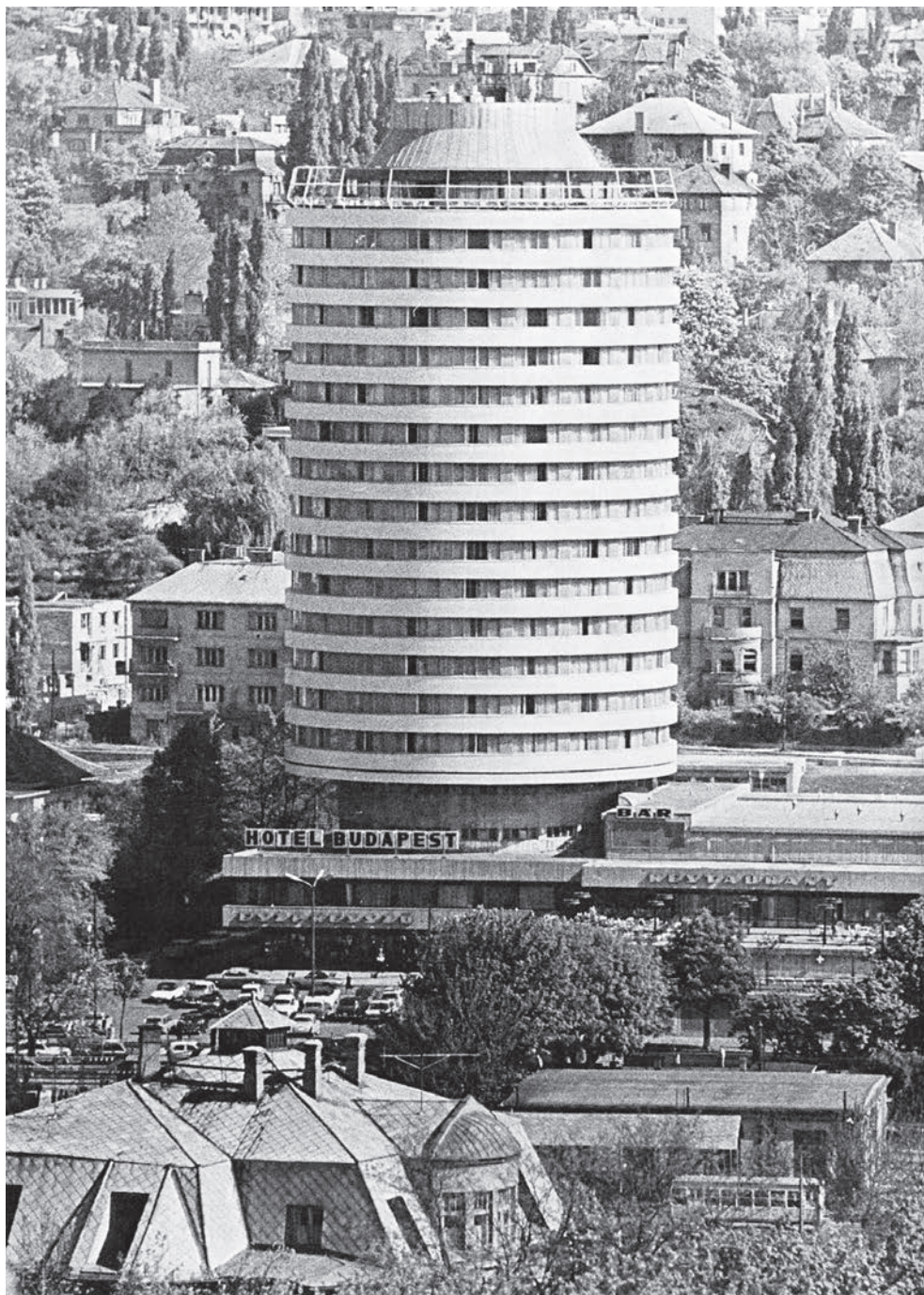
Az épület technikai értelemben is kísérlet volt: nagy magassága miatt a csúszószalag technológiát alkalmazták, amely önmagában nem volt új eljárás.⁶⁰ A technika nagyfokú fejlődése azonban jelentősen fölgyorsította az építkezést: a kész épületet 1967. december 31-én adták át, de már a szálloda épülését is rendkívül élénk sajtófigyelem kísérte.

Stílusában a Körszálló abba az 1958 után újjáéledt modernista irányzatba illeszkedik, amely a szocreál erőszakos meghonosítása előtt létezett Magyarországon, és gyökereit a CIAM,⁶¹ illetve Le Corbusier építészeti munkáiban kereshetjük. A hatalom felé az építészszakma a modernség szükségszerűségét a technológiai előnyökkel (gyorsaság, célszerűség, kényelem) magyarázta – ugyanakkor sem a társadalom, sem a társaművészetek felől⁶² nem övezte kifejezett elismerés. Gyakori volt, hogy a kivitelezés során a tervezők szándékától független átalakítások történtek: ez itt is megfigyelhető a már említett pinceborozó esetében, de Szrogh és a belsőépítész Király József egyaránt kifogásolta az „utólag felaggatott virágtartókat, kerti világító lámpácskákat, opálgömb fűtőket”, amivel a beruházó „díszítette” az ingatlant.⁶³

Szrogh Körszállója esetén talán a legközvetlenebb formai párhuzam az olaszországi Sestrierében található Hotel Possetto (építész: Victor Bonade Bottino),⁶⁴ amely 1934-ben nyitotta meg kapuit, és alapformája szintén a torony, amely a hegycsúson ideális kilátást biztosít a síparadicsom vendégeinek. Szrogh az ablakszalagokkal, a szabad alaprajzzal és a tető optimális kihasználásával idézi Le Corbusier öt pontját,⁶⁵ a Körszálló tömegtagolása azonban eltér Le Corbusier alapelveitől.

Szrogh György így emlékezik a tervezésre: „...a hosszú ház sornak a végére végül is egy letűzött jelet tettem, s talán nem véletlenül jelent meg a gondolkodá-

somban a függőleges irány, mint egy *felkiáltójel*. Ezt azonban nem a házsor vonalába illesztettem, hanem a sortól hátrahúzva. A szállónak a közösségi részeit [...] az utca vonaláig húztam ki, és ezáltal egy távolságtartást is beiktattam, mint egy *szünetjelet*.



26. A Hotel Budapest a Szabadság-hegy felől, 1968

Vonul tehát a házak sora a Moszkva tértől, aztán szünet, amelyben egy alacsonyabb épületcsoport jelentkezik, és utána a letűzött »karó«. Az a függőleges pedig, hogy miért lett éppen kör formájú? [...] a kör forma egy eléggé ismert és használt forma [...] megvan az az előnye, hogy a mögöttes házakból kitekintve a látósugarat engedi elcsúszni. Másik szempont az, hogy a kör forma rendkívül racionális. Mert belsejét egyre kisebbedő gyűrűkre lehet osztani, a külső gyűrűbe helyezve a szállodai szobákat. [Kiemelések tőlem – J. Gy.]”⁶⁶

⁶⁶ PÁLINKÁS (1999), 24–25.

A torony mint építészeti forma mindenekelőtt a védekezés és a hatalom ősi szimbóluma – messzire lehet látni belőle, és messziről látható. A koncepció helyi sajátossága (egyébként Sestrierével ellentétben is), hogy ez a torony magaslat helyett völgybe épült. Szrogh vallomásából kitűnik, hogy tudatos szándéka volt emblematisztikus épületet alkotni, ugyanakkor figyelembe venni a környék lakóinak érdekét is; mindezt megpróbálta összekötni a szállóvendégek igényével – „új kilátásokat” kínált mindenkinek. Ezt az utópisztikus vágyat – a kollektív, mindenki számára egyformán elérhető, ugyanakkor a kör formából fakadóan egyedi látvány megadását – próbálta ötvözni a racionalitással. A felkiáltó- és szünetjel metaforája tágabb összefüggésre enged következtetni: az építész az egész várost egységként felfogva új értelmezést akart adni a környéknek – mintegy a „mondat végét megváltoztatva” az egész negyed modalitását átformálni.

Az átformálás szándéka mélyen gyökerezik a vizsgált periódus gondolatvilágában, és építészetétől az sem áll távol, hogy mindezt elvont és nehezen dekódolható szinten kívánja megvalósítani.

Még 1960-ban tárgyalták a modern szállodaépítés ideális térformáit és alaprajzait. Körner József Modern szállodaépítkezés című cikkében⁶⁷ fejti ki, hogy amerikai (!) példák alapján két tömbben ideális

⁶⁷ KÖRNER (1960), 14.



27. A Hotel Budapest egyik szobája az átadás után, 1968

elhelyezni a helyiségeket, az egyik a vendégszobákat, míg a másik a közösségi tereket és a kiszolgáló funkciókat tartalmazza. Az előbbit – a kilátás és a helytakarékosság miatt – vertikális, míg az utóbbit inkább horizontális irányba érdemes kiterjeszteni. (Ezért nevezik ez utóbbit egységet „lepénynek”.) A szobát ideálisan kétágyasnak szabja meg, mert a 12 m²-es minimális nagyságot helypazarlás lenne egy ágygal megtölteni. Hangsúlyozza a jó megvilágítást, a kevés bútort, a beépített szekrények használatát, a szőnyegpadlóval történő burkolást. Kiemeli, hogy a leg-

ideálisabb áteresztés szempontjából a középfolysós alaprajz és az egyterű hall mellett a könnyen kis terekre szeparálható étterem is növeli a kényelemérzést.

Összevetve a Körszállót a fenti leírással, inkább a különbségek feltűnőek, mint a hasonlóságok. A jelentősebbek a körkörös alaprajzból adódó speciális lehetőségek-

kel magyarázhatók: a középfolysós megoldást nem lehetett hasznosítani, mert a szobák a torony külső ívére fűződnek föl. Az egyterű hall pedig csak látszólag valósult meg, mivel a torony tömegét tartó tíz darab, hasáb formájú pillér megakadályozza a tér egységes érzékelését, és – az üvegből készült oldalfalak ellenére – meglehetősen sötétté teszi az előcsarnokot.

A tervezés és a kivitelezés légkörét meghatározta a rossz költség-előirányzat, amelyet a KÖZTI nem tudott betartani. Ugyanakkor a menet közben kiderülő hibákat Szrogh távolléte miatt⁶⁸ nem tudta orvosolni. Ezért számos egység nem készült el,



28. A Hotel Budapest hallja az átadás után, 1968

vagy nem úgy, ahogyan a tervező szerette volna. Ilyen egyéb mellett az említett szélfogó üveg a tetőterasznál, vagy a „fogadó előtető” a gyalogosforgalom számára a bejárat előtt. Ezeket kifogásolja Szrogh idézett cikkében a *Magyar Építőművészetben*.⁶⁹ A *Műszaki Tervezés* című lapban megjelentetett válaszában⁷⁰ Dezső János, a Kereskedelmi Beruházási Iroda főmérnöke tervezési hibákat ró föl Szrogh Györgynek és a belsőépítész Király Józsefnek is, mindamellett az elkészült épület drágaságát saját hibájának ismeri el, kiemeli viszont, hogy a tetőterasz és a pincebo-rozó az ő érdeme.⁷¹

Az alultervezett költségek legnagyobb kárát a belsőépítészet látta: a lambériaburkolat homogenitása, illetve a túlnyomórészt előre gyártott – és nem tervezett – bútorok alkalmazása jelentősen rontotta a különleges térformák kihasználási lehetőségeit. Király József a szobákat elválasztó szekrény hangszigetelését a hátfal dupla lemezei közé fűjt homokkal oldotta meg. Ezt az eljárást, illetve a szobákban

⁶⁸ Szrogh György egy UNESCO-ösztöndíj miatt hat hónapig külföldön volt a kivitelezés utolsó szakaszában, lásd PÁLUNKÁS (1999), 24.

⁶⁹ Lásd 57. jegyzet.

⁷⁰ DEZSŐ (1968), 7.

⁷¹ Szrogh a költségtúllépés miatt – amiért emlékezete szerint nem is volt felelős (lásd PÁLUNKÁS [1999], 24) – fegyelmit kapott, prémiumait elveszítette, és közös megegyezéssel távozott a KÖZTI-ből.

⁷² Király József szíves közlése.

⁷³ Amit Király viszont 2011-es szóbeli közlésében a szabványokkal magyarázott.

elhelyezett „amerikai”, redőnyös íróasztalt belgiumi tanulmányútján ismerte meg, és alkalmazta a szállóban.⁷² Dezső cikkében szóvá tette az ormótlan telefonfülkéket és reklámvitrineket, és formáikat szintén a belsőépítész számlájára írta.⁷³

Az épületbe Szrogh műalkotásokat is rendelt, amelyek azonban csak részben valósultak meg, nemcsak anyagi okok, hanem a Képző- és Iparművészeti Lektorátus zsűrijének állásfoglalása miatt is. A Körszálló képzőművészeti alkotásainak sorsa jól példázza az építész- és a képzőművészeti szakma egymáshoz való viszonyát.

Magának a Lektorátusnak az életre hívása is e problematikus viszonyoknak köszönhető. 1964 előtt a Képzőművészeti Alap zsűrizett, a bírálatok kapcsán kialakuló vitás gyakorlati és elméleti ügyekben az anonimitásba burkolózó Művészeti Bizottság döntött. A felújított és új épületek költségvetéséből egy rendelet szerint 2%-ot képzőművészeti alkotásokra kellett fordítani. Ezeket az építészek rendelték meg, akik elsősorban nonfiguratív műveket kértek. Ezt a Bizottság nehezményezte, tagjai közül többen az absztrakciót nem is tartották képzőművészetnek (a jegyzőkönyvek tanúsága szerint Bernáth Aurél több alkalommal is „dekorációnak” nevezte a nonfiguratív műveket), egyesek pedig egyenesen ízlésrombolónak ítélték, és azt követelték, legalább ne a képzőművészetnek szánt keretből kivitelezék ezeket. Már 1962 végén fölmerült bennük a gondolat, hogy ne is ők, hanem egy önálló szakmai lektorátus bírálja el az ilyen műveket. A zsűrizés így került át 1963–1964-ben⁷⁴ az e célból megalakult Képző- és Iparművészeti Lektorátusra.

1967-ben Szrogh György nyolc műalkotást rendelt a Hotel Budapestbe, ebből a Lektorátus dr. Domanovszky György vezette zsűrije hármát engedélyezett a 2%-os keretből. Az első emeleti hall-cukrászda közötti üvegfalfelületre rendelt ablak megalkotására⁷⁵ – amelyre Szrogh az Ernyei Sándor–Papp Gábor művészpárost szánta – a Lektorátus (illetve maga Domanovszky) Petrilla Istvánt kérte föl. A 13,4×3 méteres üvegablakról dokumentáció nem maradt fenn, a zsűri egy 1967. októberi ülésén kifogásolta egyszínűségét. A kivitelezési bizonylatok szerint fél év késéssel, 1968 júniusában került a helyére, jelenleg azonban nem látható, és valószínűleg már 1973-ban sem volt ott.⁷⁶

Az eredetileg az étterem végfalának dekorálására felkért Darvas Árpád az első emeleti Joker Bárba készített fém domborművet, ezt azonban 1967 novemberében a Lektorátus „túlzott dekorativitása” miatt elutasította. További sorsa nem ismeretes.⁷⁷

Arról sem maradt fenn dokumentáció, hogy miként bízta meg a Lektorátus Hager Rittát az étterembe kerülő, kb. 2×3 méteres fali szövött kárpit elkészítésével. Ennek témája is ismeretlen, és jelenleg sem látható, mivel a szálló a különterem hangszigetelése érdekében az 1990-es években lebukoltatta.

Hogy az elkészült szálloda számos területen megnyilvánuló afunkcionalitása végül is kinek „köszönhető”, erről a kortársak véleménye eltér. Mindenesetre már az átadáskor sem volt vele teljesen elégedett a vendéglátó-ipari szakma: a liftek csekély szállítóképességét (illetve az étellift hiányát) például már 1968-ban szóvá tették,⁷⁸ de ugyanígy gondot jelentett az egyterű éttermi helyiség (amely a több mint ötszáz fős szállókapacitás ellenére csak kétszáz fős volt), a terasz világítása, vagy a toronypillérek miatt átláthatatlan, és így meglehetősen sötét hall.

⁷⁴ A Lektorátus hivatalosan 1963. szeptember 21-én alakult meg, ténylegesen 1964. február 1-jétől működött, lásd WEHNER (2002), VIII.

⁷⁵ Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 1245/1967. sz. dosszié.

⁷⁶ A szálló műszaki igazgatója azóta dolgozik ott – ő nem emlékszik ilyen tárgyra.

⁷⁷ A Joker Bállról készült egyes reprodukciókon látható egy nagyméretű grafika (például *Vendéglátás* 1968/2, 14), alkotója ismeretlen.

⁷⁸ BORDA (1968), 2.

A hibák forrása kétségkívül az a speciális tömegtagolás, amelyet Szrogh a lehető legracionálisabbnak szánt: az építész az ezekből következő problémákat nem tudta orvosolni, és így funkcionalizmusa szimbolikussá vált, kiüresedett. Hiába sikerült rendkívüli kilátást biztosítania – az új és izgalmas budapesti panorámáról a korabeli sajtó is megemlékezett⁷⁹ –, ennek oltárán azonban az építész csaknem az összes modernista célt feláldozta. A jelteremtés igénye: a városlakók számára az újszerűség érzékeltetése, ugyanakkor a vendégek számára az „új perspektíva” megteremtése – politikai és életmódbeli szempontból egyaránt – megnehezítette a szálloda működését, technikai-rationális tekintetben pontosan az *ellenkezőjét* képviselte, mint amit tervezője elképzelt és ábrázolni vágyott.

A korszerűség igénye szimbolikussá, reprezentatívá vált, mert eszmei célkitűzése – az emberi test mint mértékegység felhasználásával a tökéletes kényelem elérése – az épületen kifejeződő formális cél lett csupán. E kifejezési szándék erősebb volt, mint a fő cél érvényesítésének igénye, így az épület számos vonatkozásban ellentmondásba került önmagával.

A kortársak számára ambivalens szállodáról az építész szaksajtó figyelme az egy évvel később átadott, magasabb komfortfokozatú Hotel Duna Intercontinentalra terelődött (1969, építész: Finta József); a korszakban inkább ezt a beruházást tekintik majd példaértékűnek (kivitelezési színvonala is magasabb).⁸⁰

Ugyanígy elcsendesedtek az elhelyezés körüli viták,⁸¹ illetve a formával szembeni fenntartások a közéleti sajtóban is. Balog János a megnyitás után írt cikket az *Új Tükör*-be, ahol igyekezett pozitívan beállítani a szálloda hiányosságait, de a hiánylistát néhány tétellel ő is gazdagította.⁸² (Ehhez csatlakozott rövid ismertetőjében a *Nők Lapja* is.⁸³)

Szintézis helyett

A kor diskurzusában a tárgyak funkcionalitása szinte mindent maga mögé utasított. Pogány Frigyes és Granasztói Pál 1969-es cikke a tárgyak⁸⁴ ideologikus tartalmát fejtegeti: meglátásuk szerint a „tárgyak rendszerében” mutatkozhat meg az ideológia (ami természetesen a szocializmus), és ennek a rendszernek az „ember kiteljesedését” kell biztosítania. Ezt pedig – a szöveg szerint, gropiusi elvek alapján – elsősorban a funkció által teremti meg. A tárgyak esztétikai jelentése a társadalom értékrendjébe tartozik, ily módon egyszerre jelenítik meg és formálják azt.

Ha ebből az irányból próbálunk értelmezési kísérletet tenni – annak fenntartásával, hogy ez az ideológia egyik alkotót sem befolyásolta tudatosan, ám tudatlanul bizonyosan –, akkor arra a következtetésre kell jutnunk, hogy „az ember kiteljesedése” Papp Gábor plakátjai esetében érzékcenzizmusban, a Körszálló esetében pedig egy eredendő funkció (jelesül a kilátás) végletes túlhajtásában, szimbolikus kifejeződésében mutatkozik meg. A látszólagos „átláthatóság”, a nyugati tendenciák szabad átvétele és felületes újraideologizálása azonban megmaradt szimbolikusnak: pusztán képe egy szándéknak, amely a korban – elsősorban politikai okokból – a legkevésbé sem érvényesülhetett.

⁷⁹ „Még most is, amikor voltaképpen magáról a szállodáról, a henger forma építési és majdan megjelenésbeli sajátosságairól, nálunk egyelőre rendkívüli magasságáról, szerkezetéről és üzemeltetésének gazdaságosságáról, egyszerűen a már csaknem megvalósult gondolatról – amely a város legújabb szállodáját éppen így és éppen ide telepítette – kellene beszámolnom, egyre csak az a látvány van előttem. A látvány, amely e toronyból tekintve elandálított, megrendített és – foglyul ejtett.” BALOG (1966), 6, a címlapon a szerkesztő toronyépület.

⁸⁰ Példa erre az 1974-ben készült, *Új építész Magyarországon* című sorozat (szerk.: MAJOR Máté) 6. epizódja, amelyben a Körszállóra csupán 30 másodperc jutott, míg Finta József az egyetlen építész, akivel épülete bemutatása mellett interjú is készült. Lásd *Új építész Magyarországon*, 6/7. rész (MTV Archivum, jelzet: 15866_FI_070217, 21 perc). A Körszállóval 8:30 percnél, az Intercontinentallal körülbelül a 15. perctől a végéig foglalkozik a film.

⁸¹ Szrogh György emlékezésében egy konkrét, nyilvánosan elhangzott ellenvéleményt idéz: Hajdú János műsorvezető riportalként kérdezett vissza Osskó Judit műsorában: „Hogyan lehetett egy ilyen épülettel beletelhenkedni a városképbe?”, PÁLINKÁS (1999), 25.

⁸² BALOG (1968), 14–15. Dezső János már idézett cikkében a fürdőszoba „kivitelezési silányságáról” ír, Balog ezt kielégítőnek találja, szavát teszi viszont az előszoba szerelési munkáit. Király József szóbeli közlése szerint a szobai szerelések egészében „csapnivalóak” voltak.

⁸³ NÁDOR (1968), o. n.

⁸⁴ GRANASZTÓI–POGÁNY (1976).

BIBLIOGRÁFIA

- ARADI-FUKÁSZ (1974) – ARADI Nóra-FUKÁSZ György: *Művészet és technika*, Budapest, 1974.
- BAKOS (1958) – BAKOS István: Beszámoló a Brüsszeli Világkiállításról, *Ipari Művészet*, 1958/3, 59–64.
- BAKOS (2007) – BAKOS Katalin: *10x10 év az utcán – a magyar plakátművészet története*, Budapest, 2008.
- BALOG (1966) – BALOG János: Pillantás a toronyból, *Új Tükör*, 1966/44, 6.
- BALOG (1968) – BALOG János: Kezdőbetű és felkiáltójel, *Új Tükör*, 1968/3, 14–15.
- BALOG (1970) – BALOG János: Kristálygömb, *Új Tükör*, 1970/22, 6–7.
- BORDA (1968) – Dr. BORDA Imre: Hotel Budapest, *Vendéglátás*, 1968/2, 2.
- Der Kunst Brockhaus*, Wiesbaden, 1983, II.
- DEZSŐ (1968) – DEZSŐ János: Körszálló, *Műszaki Tervezés*, 1968/5.
- DIEHL (1973) – Gaston DIEHL, *Vasarely*, Budapest, 1973.
- EGRI (1974) – EGRI János: Vasarelynél, Annes-sur-Marne-ban, *Művészet*, 1974/8, 42.
- ERNYEI (1983) – ERNYEI Gyula: *Az ipari forma története*, Budapest, 1983.
- FÁTRAI (2001) – Dr. FÁTRAI György: *Építéskivitelezés. Jegyzet az építészmérnök szakos főiskolai hallgatók részére*, Győr, 2001.
- FITZ (2001) – FITZ Péter (szerk.): *Kortárs Művészeti Lexikon*, Budapest, 2001.
- FRANK (1975) – FRANK János: *Szóra birt műtermek*, Budapest, 1975.
- FRANK (1982) – FRANK János: Papp Gábor [nekrológ], *Magyar Nemzet*, 1982. június 17., 13.
- FUKÁSZ (1970) – FUKÁSZ György: *Technika és művészet: az esztétikai technicizmus kritikájához*, Budapest, 1970.
- GRANASZTÓI-POGÁNY (1976) – GRANASZTÓI Pál-POGÁNY Frigyes: Jegyzetek a tárgy- és környezetkultúráról, in MIKLÓS Pál (szerk.): *Vizuális kultúra. Elméleti és kritikai tanulmányok a képzőművészetek köréből*, Budapest, 1976, 260–276.
- GVISHIANI (1979) – Jurij GVISHIANI: Tudomány, formatervezés, jövő, in DVORSZKY Hedvig (szerk.): *Design: a forma művészete*, Budapest, 1979.
- GYÖRGY-TURAI (1992) – GYÖRGY Péter-TURAI Hedvig (szerk.): *A művészet katonái: sztálinizmus és kultúra*, Budapest, 1992.
- HAHN (1983) – HAHN Livia: Külföldi turisták Magyarországon, *História*, 1983/4, 33.
- HERZOG (1961) – HERZOG Péter: Idegenforgalom és szállodafejlesztés Európában, *Vendéglátás*, III(1961)/8, 8.
- KALMÁR (1998) – KALMÁR Melinda: *Ennivaló és hozomány*, Budapest, 1998.
- KAPALYAG (1996) – KAPALYAG Imre és mások: *A Budapesti Nemzetközi Vásárok története*, Budapest, 1996.
- KOCZOGH (1970) – KOCZOGH Ákos: Eszköz és humánium, *Ipari Művészet*, 1970/4.
- KÖRNER (1960) – KÖRNER József: Modern szállodaépítkezés, *Vendéglátás*, IV(1960)/1.
- MARCUSE (1964) – Herbert MARCUSE: *One Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, London, 1964 (magyarul Uő: *Az egydimenziós ember*, Budapest, 1990).
- MARX (1968) – MARX György: Gyorsuló idő, *Új Írás*, 1968/1 (kötetben: Uő: *Gyorsuló idő*, Bukarest, 1972).
- MEZEI (1971) – MEZEI Ottó: Victor Vasarely a Műcsarnokban, in *Képzőművészeti Almanach*, III, Budapest, 1971.
- MIKÓ (1961) – MIKÓ Sándor: C. n., *Vendéglátás*, 1961/4, 18.
- MOLES (1973) – Abraham MOLES, *Információelmélet és esztétikai élmény*, Budapest, 1973.
- NÁDOR (1968) – NÁDOR Ilona: Kör-hotel Budapest, *Nők Lapja*, 1968/3, o. n.
- PÁLINKÁS (1999) – PÁLINKÁS György: *Szrogh György*, Budapest, 1999.
- POPPER (1968) – Frank POPPER: *Origins and Development of Kinetic Art*, New York, 1968.
- PRAKFALVI-SZÜCS (2010) – PRAKFAI Endre-SZÜCS György: *Szocreál Magyarországon*, Budapest, 2010.
- RÓKA (2000) – RÓKA Enikő: Az 1958-as brüsszeli kiállítás magyar pavilonja, in FEHÉRVÁRI Zoltán-HAJDÚ Virág-PRAKFAI Endre (szerk.): *Pavilon különszám*, Budapest, 2000.
- ROZGONYI (1988) – ROZGONYI Iván: Természetes folyamatok (interjú Kaesz Gyulával, 1956); Uő: Változást ugyan akartak, de... (interjú Bortnyik Sándorral), mindkettő in ROZGONYI Iván: *Párbeszéd művekkel*, Budapest, 1988, 324–328, 355–361.
- SIMÓ (1958) – SIMÓ József: Kell-e az új?, *Ipari Művészet*, 1958/3, 47–50.
- SZROGH (1968) – SZROGH György: Hotel Budapest, *Magyar Építőművészet*, 1968/4.
- WEHNER (2002) – WEHNER Tibor (szerk.): *Adatok és adalékok a hatvanas évek művészetéhez*, Budapest, 2002.
- WILK (2006) – Christopher WILK: What was modernism?, in Uő (szerk.): *Modernism 1914–1939. Designing a New World*, London, 2006.

Tatai Erzsébet

A „Kockától az aktig”¹ – művészképzés a hatvanas években

Tanulmányom a Magyar Képzőművészeti Főiskolán a hatvanas években folyó tanítást tárja fel, és része egy nagyobb munkának, amely a művészképzés, a művészetoktatás és a vizuális nevelés kérdését tárgyalja módszeresen a korszak egészében.

¹ Ez a címe SZALAI Zoltán 1974-ben Budapesten kiadott művészeti középiskolai rajztankönyvének.

A művészképzés a vizuális kultúra és azon belül a képzőművészet fontos ágense, változása szorosan összefügg a művészet változásával. Az oktatás szervezeti, intézményi keretei éppúgy formálják a képzést, a tananyagot, az oktatás formáit és módszereit, mint a művészetkép, az oktatási és intézményi filozófiák. E korszak művészképzésével azért is érdemes foglalkozni, mert ennek révén differenciálódhat tudásunk arról a hivatalos szervek által kontrollált művészetképről, amely a kézi vezérlés és a művészek – esetünkben a Főiskola tanári karának – kompromisszumából született. Ezenkívül a művészetirányítás egyik „műhelyébe” nyerhetünk bepillantást. A kézi vezérlést megkönnyítette, hogy az országban csak egy helyen képeztek felső fokon képzőművészeket. A Képzőművészeti Főiskola vezetősége sikeresen taktikázott egy bizonyos szakmai függetlenség érdekében, kérdés azonban, hogy mi volt ennek az ára. Azok, akik a hatvanas években jártak iskolába, a hetvenes években lettek művészek.² Tehát a hatvanas évek művészképzése voltaképp a hetvenes évek művészetéhez ad kulcsot, így a hatvanas évekhez valamivel korábban kell kezdeni a kutatást. Történetem szimbolikus korszakhatárai 1956 és 1971. A forradalom, annak előzményei és következményei³ egy sor változást indítottak el a Főiskolán, emellett Domanovszky Endre 1956. augusztus 28-án vette át a Főiskola igazgatói székét Bortnyik Sándortól; 1971-ben pedig a százéves Képzőművészeti Főiskola egyetemi rangot „nyert”.⁴

Az 1956-os tanév első őszi főiskolai tanácsulását még a kommunizmus kísérte uralta. Az egyetlen napirendre tűzött reformpont is elhalasztódott. Domanovszky beszámolt a Népművelési Minisztérium értekezletéről, ahol Bikácsi elvtárs az esztétika- és a marxizmusoktatásról tartott eszmefuttatást. A pártbizottság esztétikai előadás-sorozatot tervezett, és egy esztétikai bizottság létrehozását tervezték, melynek

Tatai Erzsébet dr., PhD, Németh Lajos- és Pasteiner Gyula-díjas művészettörténész, az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet tudományos főmunkatársa. Könyvei: Környezetkultúra. Tanári kézikönyv (Tatai Máriával), Budapest, 1994; Művészettörténeti ismeretek, Budapest, 2002; Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években, Budapest, 2005; Tengeri csaták. A festői látásmód Veronese, Turner és Kandinszkij művészetében, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2006. E-mail címe: tataie@arthist.mta.hu

Art Historian, holder of Németh Lajos and Pasteiner Gyula awards, senior researcher for the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences. Her books: [Visual Environment – a teacher's manual] (with Mária Tatai), 1994; [Introduction to Art History], 2002; [Neo-Conceptual Art in Hungary in the Nineties], 2005; Sea Battles. The View of Painting in the Art of Veronese, Turner and Kandinsky, 2006. E-mail address: tataie@arthist.mta.hu

² Ez a mai életpályákkal való összehasonlításban késői kezdés nem csak a korszakok különbségéből fakad (ma ugyanis mielőbb be „kell” kapcsolódni a versenybe, a kapitalista termelésbe), hanem abból is, hogy ki kellett heverni a főiskolát. „...nekem utána négy katasztrofális évbe került, míg összeszedtem magam, és rájöttem, hogy mindent nulláról kell kezdeni... Hatvannyolctól kezdem szisztematikusan tanulni.” Interjú Birkás Ákossal. „...csak amikor kikerültünk a főiskoláról, akkor derült ki, hogy most kezdjük nulláról.” Interjú Bodóczy Istvánnal.

³ CSIZMADIA–SZÖNYI [2001].

⁴ Rövid összefoglalók: BENCE (1972), 274–284; KISS (2001); BLASKÓNÉ MAJKÓ.

⁵ A Magyar Képzőművészeti Főiskola Főigazgatói (majd Főiskolai) Tanács-ülés jegyzőkönyve (=MKF IT ülés jegyzőkönyve). 1956. szeptember 24. Magyar Képzőművészeti Egyetem Levéltára (=MKE Lt.) 1-a-48. Az elhalasztott téma a fakultatív tantárgyak kérdése volt. Jellemző, hogy már ekkor tervbe vették a majd csak 1972-ben megjelent évkönyv kiadását. A tervezetet Végvári Lajosnak kellett összeállítania.

⁶ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. január 9. MKE Lt. 1-a-48.

⁷ ESTERHÁZY (1988).

vezetője Lukács György lett volna. Ék Sándor egy *Pravda*-cikk (augusztus 31.) lefordítására tett javaslatot.⁵

Ha volt is ülés 1957. január 9-ig,⁶ dokumentációjának nyoma veszett. (A január 9-i ülés résztvevői az Igazgató Tanács tagjai: Domanovszky Endre főigazgató, Újvári Béla, majd Bence Gyula főigazgató-helyettes, a főtan szakvezető és a főtan szakai intézeti vezetők: Balogh Jenő, Bernáth Aurél, Ék Sándor, Fónyi Géza, Kádár György, Konecsni György – 1965-től –, Pátzay Pál, Végvári Lajos, Krocsák Emil, Kapos Nándor; a tanulmányi titkár, a főtítká, a marxista tanszék képviselői, a Művelődésügyi Minisztérium küldöttei – tanácskozási joggal, a hatvanas évek közepétől a gazdasági igazgató, az MSZMP titkára, a KISZ és a szakszervezet képviselője.) Ettől kezdve a gyors újrakezdés és a fegyelmi tárgyalások lebonyolítása mellett megkezdődtek a reformok, illetve annak a Főiskolának és oktatásnak a kialakítása, amelyre pontosan illik a nagy „magyar maszat” – Esterházy Péterrel szólva.⁷ Domanovszky Endre és a két kötelezően felállított fegyelmi bizottság (a tanárok ellenforradalmi tevékenységét vizsgáló bizottság tagjai: Domanovszky Endre, Ék Sándor, Kmetty János, Pátzay Pál, Hincz Gyula, Fónyi Géza; a diákoké: Domanovszky Endre, Ék Sándor, Krocsák Emil, Mikus



29. Méhes László, I. a: Mértani testek, 1959



30. Tamás Noémi, III. a: Portré, 1966

Sándor, Szegedi György, Somos Miklós hallgató),⁸ amelynek a hallgatók, illetve a tanárok ötvenhatos „ellenforradalmi” tevékenységét kellett kivizsgálnia, a jegyzőkönyvekből kiolvashatóan nagy diplomáciai érzékről és taktikai képességekről adott számot: a főiskolai oktatóknak a minisztériumi elvtársak – Barna László, a tanárokat vizsgáló bizottság tagja, valamint Antal Lóránd, a diákokat vizsgáló bizottság tagja – „éberségét” kellett elaltatniuk. A forradalomban vezető szerepéről híres Főiskola fegyelmi bizottságának tanár tagjai, amennyire csak lehetett, megvédték dolgozóikat és hallgatóikat.⁹

Ugyanaz a magatartás (taktikázás) azonban, amely kifelé, a Főiskola érdekében elkente a forradalmi részvétel jelentőségét (a megtorlások minimálisra csökkentek, és a bizottság, felismervén az egyetlen célravezető módot, embereket mentett meg), befelé a művészet, a művészeti kérdések homályban tartásához vezetett.

Reform-diskurzus

„Állandóan reformálunk” – méltatlankodott Domanovszky a főiskolai tanács ülésén 1968-ban.¹⁰ (És valóban: 1956 óta, és éppen ekkor is, „reformáltak”) Ezek a reformok azonban lényegében semmiről nem szóltak. Olyan nagyságrendű kérdésekről folyt a szó, mint hogy a szobrászoknak mind a nyolc féléven át, vagy csak hat féléven át oktassanak úgynevezett alakrajzot, és ezt hetente két vagy három órában tegyék-e. De olyan lényegi kérdésekről nemigen esett szó, hogy tanítható-e a művészet,¹¹ vagy hogy mi tanítható, és hogyan; miként lehet fejleszteni a kreativitást (a jegyzőkönyvek tanúsága szerint a szót ismerték) és más képességeket. Lényegi változás nem történt, ugyanazt az akadémikus képzést folytatták az egész időszak alatt, mint amit az alapítás óta fejlesztettek. Merevségükre jellemző, hogy bár 1957-ben engedélyezték a KISZ fotószakkörének működését,¹² a Fotóművészek Szövetségének javaslatát fotó tanszék felállítására egyhangúlag elvetették, mondván, hogy „az oktatás rendjébe nem építhető be”. Javasolták, hogy a Színház- és Filmművészeti vagy az Iparművészeti Főiskolára vigyék.¹³

Két fontosabb változás történt ugyanakkor: a restaurátorképzés kialakítása, fejlesztése, valamint a tanárképzés újbóli bevezetése – a művészdiploma eltörlésével. (1967-től több mint húsz éven át csak tanári diplomát adtak.) Persze létrehoztak új műhelyeket is, és egyre több tárgyat fakultatív oktatás keretében lehetett tanulni. Az átalakulást – ha lett volna koncepciója – nevezhetnénk liberalizációnak. A tananyag- és óraszámcsökkentés (és egy kis fakultáció), meg a szigorú, rendszeres katalógus elmaradása legfeljebb lazulásnak nevezhető, a „szigor enyhülése” ilyen kondíciókkal inkább a problémamentes, „sima mocsár” állapot eléréséhez vezetett.

Az ideológia és a képzés viszonya

„A proletárdiktatúrában a munkásosztály világnézetét kell tanítani”¹⁴ – hangzott el 1957-ben. A „munkásosztály” vélt „világnézetét” marxistának nevezték, így ezt az eszményt a Főiskolán a „marxizmus” tantárgycsoporton belül tudták érvényesíteni,

⁸ Forrásközlés: CSIZMADIA–SZÖNYI [2001], 94–105, 108–125, 129–145. A Fegyelmi Bizottság felállításáról lásd MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. május 22., 1–3, MKE Lt. 1–a–48. Ezen az ülésen jelen volt a minisztérium részéről Barna László és Bikácsi László.

⁹ Végül a minisztérium elbocsátotta Bencze Lászlót, Csanády Andrást, Koffán Károlyt és Muray Róbertet, lásd CSIZMADIA–SZÖNYI [2001], 107.

¹⁰ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1968. március 28. MKE Lt. 1–a–59.

¹¹ Erre csak Ilku Pál miniszter elvtárs tudott határozott igennel válaszolni. Lásd VÉGVÁRI (1972), 5.

¹² MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. december 5. MKE Lt. 1–a–49.

¹³ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1969. szeptember 29., 4. MKE Lt. 1–a–61.

¹⁴ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. február 19. MKE Lt. 1–a–48.

¹⁵ 1960. november 15. Intézkedésre való utasítás, ikt.sz. 10-106/960 MKE Lt. 1-b. 15. doboz.

¹⁶ 1955 és 1969 között összesen 431 fő, ebből 148 nő iratkozott be (az ötvenes években beiratkozottak közül csak azokat számítva, akik legalább 1960-ig jártak a Főiskolára), lásd www.mke.hu/info/hallgatok.php. A nők a létszám 34%-át teszik ki. A 431-ből 304-en (70%) szerepelnek a *Kortárs Magyar Művészeti Lexikonban* (KMMML), illetve az Artportalon (www.artportal.hu), ebből 86 nő. Ez a férfiak 77%-a, a nők 58%-a. Ez csupán egyféle mutatója a pályán maradásnak: a restaurátorok, tanárok, alkalmazott grafikusok és külföldön dolgozók csak kivételes esetben kerültek a lexikonba.

¹⁷ A szervezeti szabályzat. A Képzőművészeti Akadémia célja és feladatai (1964). MKE Lt. 1-a melléklete 1. doboz.

¹⁸ A marxista esztétika tematikája, in Oktatási program (1968), 89, MKE Lt. 1-b 17. doboz.

¹⁹ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1958. szeptember 15. MKE Lt. 1-a-50.

²⁰ Jegyzőkönyv 1960. június 6., 27, in Államvizsga Jegyzőkönyvek 1953-1974, MKE Lt. 12-b. 3.doboz.

²¹ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1958. június 28., 8. ülés. MKE Lt. 1-a-49.

jöllehet a Művelődésügyi Minisztérium ennél többet akart. Egyik 1960-as leiratában,¹⁵ melynek tárgya „Az egyetemek és főiskolák feladatai a burzsoá nacionalizmus elleni küzdelem, valamint a szocialista hazafiság és proletár nemzetköziség ápolása terén” volt, azt várták az egyetemektől és a főiskoláktól, hogy dolgozzák ki és érvényesítsék a szaktárgyakban is a (marxista) világnézeti nevelést. Annál is inkább, hogy a Főiskola megvalósíthassa alábbi céljait és feladatait: „...a *Marxizmus Leninizmus* (sic!) *szellemében* megfelelő általános művészeti előképzettségű, *mindkét nembeli*¹⁶ ifjúságot a képzőművészetek minden ágazatában, továbbá az alkalmazott művészeteknek a képzőművészettel rokon ágaiban segítse az önálló alkotáshoz [...] képezzen és továbbképezzen tanárokat [...], áttekintő szemléletet szerezzenek a környezet alakításával kapcsolatos esztétikai vonatkozásokról, képesek legyenek sikeresen kifejezni a *szocialista társadalom* által kitűzött művészi feladatokat és így *közvetlenül váljanak a népi állami anyagi és szellemi értéknek gyarapítóivá.*” (Kiemelések tőlem – T. E.)¹⁷ Az esztétika tematika következő részlete megvilágíthatja, hogyan akartak megfelelni az ideológiai elvárásoknak: „A kommunizmus embereszménye és a kommunista esztétikai művészi ideál – A kommunista esztétikai művészi ideál mint az alkotás és értékelés mértéke – Realizmus a kapitalista országok képzőművészetében – A szocialista realizmus sajátos problémái az iparművészetek, az építészet, a szobrászat, a festészet terén – A szocialista realizmus dogmatikus és revizionista értelmezései s e nézetek kritikája.”¹⁸

A főiskolai oktatást azonban mindvégig kettősség uralta: ideologikusan és expliciten egyfajta marxizmus, rejtetten pedig egyfajta formalizmus. A szocializmusról szólnak, de annak nincs tartalma, művészetet emlegetnek, de csak mesterségről beszélnek. Az ideológiát a tanárok sem vették komolyan (ezt a hallgatók nem tudhatták ugyan, de a zavarodottságot tapasztalták). Egyre többféle technikája alakult ki a megkerülésnek, a hazugságnak és a tudáshiány álcázásának (nem csak a diákság juthatott hozzá nehezen a világ többi részén létrejött tudáshoz). A művésztanárok többsége elszabotálta az ideológiai tartalmakat, talán azért, mert ezekkel ők maguk sem tudtak mit kezdeni, ugyanakkor ezzel együtt lemondtak minden másról is, aminek köze lehet a művészethez. Egy szakmaiságnak nevezett bástya mögé bújtak, ám ezen a szakmaiságon jóindulattal is csak kézművességet lehet érteni; ugyanakkor a kézműves tudás átadásához nem ereszkedtek le – már akkor sem – a mesterek. Olykor felbukkantak korszerű gondolatok, de elsüllyedtek a mocsárban. Bence Gyula 1958-ban fordíttatni, stencileztetni akart Kokoschka, Matisse, Chirico, Sedlmayr szövegeiből;¹⁹ Domanovszky 1960-ban „a dolgozó nép *vizuális kultúrájának*” fejlesztéséről beszélt.²⁰ A kezdeti szigorú, merev keretek fellazultak, aminek csupán az lett az eredménye, hogy látni lehetett a tanácstalanságot és a bornírságot. Ez a „Művészettörténet Tan-szék jelentése az 1957/58-as tanév II. félévi vizsgáiról” című dokumentumrészletben szinte parodisztikusan ábrázolódik: „Feltűnő volt a KISZ-tagok tanulásának javuló tendenciája [...] mintaszerűen látogatták az órákat. [...] Hasznos és fontos dolog volt a világirodalom és a filozófiatörténet oktatásának bevezetése [...]. Várják Kampis Antal Egyetemes művészettörténet könyvének megjelenését.”²¹

De mit jelent a hatvanas években a szocialista realizmus a Főiskolán? Egyrészt ideológiai máz volt, másrészt olyan gumifogalom, amelybe minden belefért – elvileg.

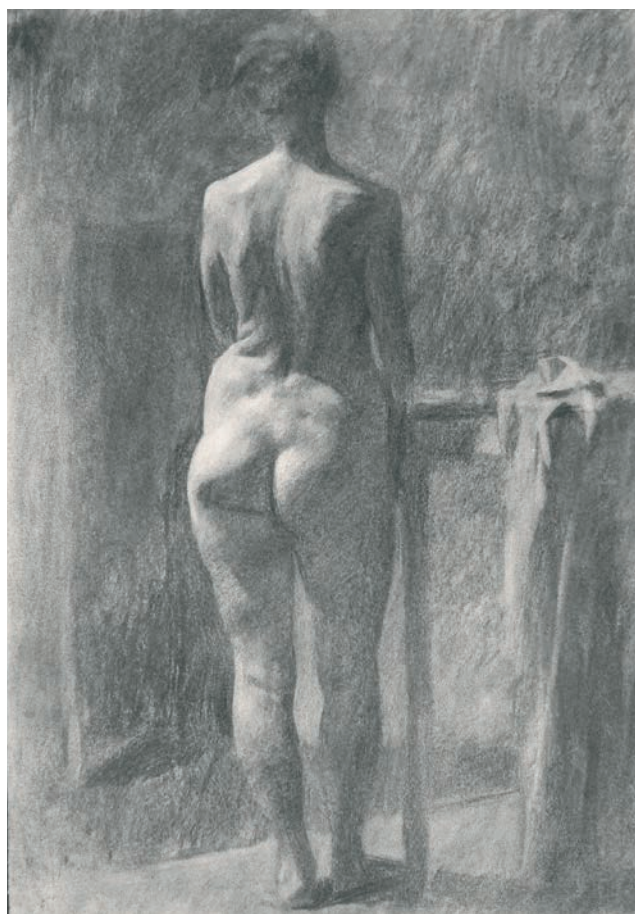
A ma elfogadott,²² szűkebb értelemben vett „hard core” szocreál ideje lejárt ugyan, de egészen a rendszerváltásig ez van „érvényben” (még ha az 1980-as években nemigen esett is szó róla). Egy 1975-ben (!) kiadott esztétikakönyv szerint a szocialista realizmus „a társadalmi mozgás fejlődéstörvényeit felismerő marxista-leninista tudományos világnézetén alapul [...] következetesen materialista és dialektikus szemlélettel [...] ábrázolja, tükrözi korát. A proletáriátus osztályérdekeinek képviselete révén a legkövetkezetesebben képviseli az egész emberiség érdekeit [...] másik nagy genetikus típusa az izmusokból nő ki, de túllép rajtuk.”²³ Mintha huszonöt éven át az egész szakma széles nyilvánossága a szocialista realizmus definíciójával küzdött volna, mintha feladatuknak tekintették volna, hogy egyre jobban kitágítsák a tartalmát, olyannyira, hogy a végén minden beleférhessen, „ami nincs ellenünk” – hogy stílusosan Kádár Jánost parafrázeáljam. Milyen is volt az, amibe minden, és mégsem minden fért bele? Azt vehetjük észre, hogy az „elméleti” szövegek, melyek ez idő alatt is egyre gyarapodtak,²⁴ nemcsak egyre megengedőbbek, hanem egyre nyakatekertebbek is lettek a szocialista realizmus melletti érveléseikben (és például még azt is megmagyarázzák, hogy miért realista Beethoven – igaz, legalább nem szocialista). A Főiskola gyakorlata azonban nem ilyen megengedő, de mivel nem fogalmazták meg explicit módon, hogy mit akarnak, nem egykönnyen ragadható meg.

Olykor az „újfajta realizmus” bukkan fel a főiskolai vezetőség szótárában. Mindenesetre a Főiskolán elfogadott realizmus kétségtelenül a 19. századi realista festészet örököse, csak annak sematikusabb, elmaszaltabb, lebutított változata. Mint a soha le nem mosott vonatablakok, amelyekre rárétegződik a barna mocsok. A gyakran használt legolcsóbb festékekporok a háztartási boltokban kapható földszínek voltak. Nem ez az oka az ízlés besüppedésének a barnás színvilágba, a durva kontúrú, elnagyolt, baltával mintázott formálásba, de kétségtelen e kettő párhuzamossága. Ami ettől eltért, gyanús volt. Az absztrakt művészet mellett vörös posztónak számított nemcsak az expresszionizmus, a szürrealizmus, a naturalizmus, hanem ezek realizmusba oltott változata is: „van a főiskolán egy szürrealista áramlat” – állapította meg Pátzay, miután a rektor a következő mondta Lakner Lászlóról: „tehetséges, de az egész főiskolát penetrálja, a hallgatókat destruálja.”²⁵ „Ha kimondják azt, hogy a főiskolán gazdag stílusváltozatoknak adjanak teret, azt is tisztázni kell, vajon a stílus a cél, vagy eszköz, [...] mert itt most célá nemesedik a stílus [...] olyan törekvések nyilvánulnak meg, amikor a növendékek egy bizonyos stílust vesznek át, és azt terjesztik. Azt is meg kell állapítani, hogy Lakner hatására kialakult a főiskolán belül egy iskola.

²² PRAKALVI-SZÜCS (2010).

²³ CSIBRA-SZERDAHELYI (1975), 178.

²⁴ Épp korszakunk közepén jelent meg vita a realizmusról a *Társadalmi Szemle* (az MSZMP elméleti és politikai folyóiratának) Eszmecsere rovatában: MARÓTHY (1964); VITÁNYI (1965). 1970-ben adták ki *A szocialista realizmus* című antológiát (KÓPECZI [1970]).



31. Konkoly Gyula: Álló női akt, 1958

²⁵ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1958. október 30. MKE Lt. 1-a-50.

²⁶ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1960. június 7. MKE Lt. 1-a-51.

²⁷ Jegyzőkönyv 1960. június 6., 2, in Államvizsga Jegyzőkönyvek 1953–1974. MKE Lt. 12-b. 3. doboz.

²⁸ Uo., 2–3.

²⁹ Uo., 5.

³⁰ MKE Lt. 1-b 15. doboz.

Erre példa Pásztor, Maurer, Korga, Szabó Ákos, Gyémánt tevékenysége. [...] Ha nem állítanak gátat idejében, akkor ez a törekvés félreviszi a főiskola egész munkáját"²⁶ – hívta fel kollégái figyelmét Bence Gyula másfél évvel később, a Bernáth-osztály diplomaértékelésének másnapján. Egy festőhallgató, L. L. diplomavita-jegyzőkönyve igen tanulságos mind a szóhasználat, mind a retorika és a realizmus tekintetében. A vizsgabizottság valamennyi tagja rendkívüli képességűnek, komoly tehetségűnek, igen felkészültnek tartja, egyhangúlag el is fogadják a diplomamunkát, mégis csaknem mindenki kifejezi kritikáját: legtöbbször az „idegen” szemléletet, kifejezésmódot, és a „szemléleti tisztázatlanságot” kifogásolják. Aradi Nóra „szemléletileg olyan bizonytalanságot lát munkáiban, ami tudomása szerint *nincs összhangban azzal az elvvel, ami a főiskolán kialakult.*”²⁷ Bence Gyula szerint „az ember önkéntelenül is azt látja, hogy ahogy az embereket szemléli és azonosul velük, *idegen a mi világunktól*, nem szimpatikus. A típusok, amelyeket bemutatott, talán nem is a mi embereink. Mintha különböző defektusok érnék őket, és mintha tendencia volna ezeknek a vonásoknak a kiemelésében [...] Emlékezetében Dix különböző munkái kerülnek felszínre, aki szintén tudatosan törekszik a régi hagyományok *expresszív* módon való megjelenítésére, az ember elesettségét mutatja be, ami kétségtelenül fennáll abban a társadalomban, ahol él, de másképp jelentkezik ez nálunk. L. munkájában *nem érzékeli az embereket olyan egészségesnek, mint amilyenek lehetnek egy hajógyárban [...] nem azonosak a valósággal, és amit mi látunk* [...] a figurákban sok az *existencialista* vonás.”²⁸ Domanovszky szerint L. „naturalista szürrealista kifejezésmódokat összevissza kever, [...] a formának és a tartalomnak az összefüggése nála nem is jelentkezik [...] *Jobban szeretne Bernáth epigonokat látni, mint ilyen képeket.*” (Kiemelések tőlem – T. E.)²⁹ Bernáth mindazonáltal nem tekintette megoldottnak a kérdést: az egységes értékelési alap megteremtéséről szóló értekezleten nem jelent ugyan meg, viszont levelet küldött e tárgyban a rektornak: „Ábrahámhegy, 1961. IX. 23. / Kedves Doma! / [...] nem kezelheti növendékeit úgy, hogy a világon csak hű, természetelvű rajz teszi a művészetet. [...] Az európai hatásokat nem tudod elzárni a növendékektől, s amíg nyugatról »irreális« behatások jönnek, akkor nehéz lesz minden oktatás, s nehéz lenne, hogy ennek nyomai ne legyenek észrevehetőek a főiskola anyagán. [...] Annak, hogy realista sablonmunkák legyenek értékelésünk alapjai, az mond ellent, hogy tehetséges növendékek kiugró tehetséges munkái nagyon komoly lelkiismereti problémák elé állíthatnák a tanári kart a zsűrizés alkalmával [...] A »realizmust« már évek óta másképp értelmezik [a többi tanár], mint te vagy én. / Aurél”³⁰

A főiskolai terv makacsul kitart a szocialista realizmus mellett: „Meggyőződésünk, hogy csak a szocialista realizmus módszerével lehet a valóság bonyolult jelenségeit a maguk teljességében, mozgásában és fejlődésében ábrázolni, a nép ügyét művészi eszközökkel szolgálni. [...] A szocialista realizmus a dialektikus materializmus magasabb, minőségileg új állomása [...] népünk demokratikus kultúrájában gyökeresik. [...] meg kell ismerniük a realista irányzatokat”, de „nem zárjuk el [...] azokat a nem realista, de társadalmi, művészi meggyőződésünkkel nem ellenséges irányzatokat sem, amelyek művészi alkotói módszerével nem értünk egyet, vagy amelyekben még nem tükröződik a mi világnézetünk [...] de szembe kell fordulnia az antirealista,

szükséges formalista irányzatokkal és a naturalizmussal. A tartalom az elsődleges" – jelentették ki.³¹

A Főiskola hatvanas évekbeli művészetképének foglalatát – korszakunk záróakkordjaként – adja a Főiskola fennállásának százéves évfordulója alkalmából megjelent könyv.³² Ebben méltó módon két, az iskola történetét feldolgozó tanulmány és tíz régi tanár írása szerepel, a többi tizennégy a korszak aktív tanárainak szövege. A kötet *konzervativizmusa* nemcsak abból adódik, hogy a tanárok régebbi írásokat adtak le, hanem abból is, hogy az a művészetkép, amit sugall, mind a „múlt” művészete. Az egyetlen „kortárs” művészről szóló tanulmány Bencze Lászlóé 1969-ből, az akkor még élő, a könyv megjelenésekor már halott Konecsniról. A tényben, hogy a könyv egyetlen kortárs művész halott, láthatjuk a sors iróniáját is, annál is inkább, mert a szerző éppen az 1957-ben eltávolított festőtanár volt. Kötetbe választása szintén ambivalens üzenetet közvetített: egyfelől némi rehabilitációt, ugyanakkor – a szerző nem lévén már a Főiskolán – a megjelenetés nem jelentett kockázatot (ha ugyan emlékeztek még az elvtársak az elbocsátottak nevére, és ha egyáltalán belenéztek a könyvbe). A múltba menekülés – vélhetően a (többé-kevésbé) szocialista realizmus elől – nemcsak a művészet-történetről folyó beszéd útján történt, hanem az „elméleti” szövegek példatára is a múltból merített. Persze olyan művészekre hivatkoznak, akiknek ürügyén (bár kötelezően figuratív művekről van szó) *formalista* művészetszemléletük kibontakoztatható – jóindulattal: szintén a szocreál előli menekülési stratégiaként. A *szocialista realizmus* képviselője itt *Ilku Pál művelődésügyi miniszter ünnepi beszédére* szorítkozott.³³ A könyv (és a Főiskola) művészetképe jól lemérhető a benne szerepeltetett művészek névsorából. A művészek toplistája (a számok azt jelzik, hogy hány szerző említi őket): Cézanne, Ferenczy Károly (7–7), Réti István (6), Leonardo (5), Tiziano, El Greco, Rembrandt, Courbet, Manet és Szi nyei Merse (4–4). További harmincnyolc név szerepel még három, illetve két szerzőnél, Giottótól Dési Huberig. A legfiatalabb Picasso (1881–1973), Domanovszky (1907–1974) és Konecsni (1908–1970) volt: az utóbbi csak egy tanulmányban – igaz, főszereplőként – volt jelen.

A Főiskola a látszólagos liberalizmus ellenére hallgatóit lényegében erős szakmai ellenőrzés alatt tartotta. Hallgatók az igazgatóság engedélye nélkül nem állít-

³¹ A Főiskola tervbevett (sic!) programja (é. n.) [1964], 1–2, 4–5. MKE Lt. 1-a mellékletei 1. doboz.

³² VÉGVÁRI (1972).



32. Vanyó László, IV. a: Rádió-hallgatók, 1962

³³ VÉGVÁRI (1972), 5–7.

³⁴ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1958. október 30. MKE Lt. 1-a-50.

hattak ki, és nem vállalhattak (művészi) munkát.³⁴ Ez elég abszurdnak tűnik akkor, amikor gyakorlatilag amúgy sem volt (szabad) kiállítási lehetőség – de még inkább arra utal, hogy két irányból is meg volt kötve a művészhallgatók keze. A patriarchális szisztéma ilyen módon való erősítése a szigorú szakmaiság (esetleg a Főiskola hírnevének) védelmében is történhetett, de inkább a hallgatóság infantilizálása cél-



33. Mészáros Béla, *III. a: Gyár*, 1963

³⁵ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. március 25., 4. MKE Lt. 1-a-48.

³⁶ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1966. március 14. MKE Lt. 1-a-57.

jából, sőt szakmai féltékenységből is eredhetett: „főiskolai hallgatók nem vehetnek részt a Tavaszi Tárlaton.”³⁵ A póráz később is ugyanolyan röviden tartották – ahogy egy 1966-os hirdetmény szövege mondja: „A külső, meghívásos kiállításokon csak a IV–V–VI–VII. évfolyamos hallgatók vehetnek részt. Részvételüket a mesterrel írásban, művenkénti felsorolással kell véleményeztetni [...] legalább 10 nappal a kiállítás időpontja előtt, engedélyezésre az Igazgatóságon kell bemutatni.”³⁶

Kapcsolatok a társintézményekkel

Domanovszky az 1778-ban alapított Képző- és Iparművészeti Gimnáziumot³⁷ mindig befolyása alatt akarta tartani:³⁸ „a művészeti gimnázium a Képzőművészeti Főiskola vezetése alatt álljon”, azt a Főiskola előkészítő iskolájának tekintette, s ebben egyetértett Ék Sándorral: „mert tulajdonképpen a képzőművészeti képzés nem 6, hanem 10 éves.”³⁹ Amikor Domanovszky kevesellte hatalmát – „a főiskola ne csak szakfelügyeletet, hanem irányítást gyakorolhasson a gimnázium felett” –, a minisztériumtól érkezett Aradi Nóra megnyugtatta, hogy a szakfelügyelet tantervi „beszólást” is jelent.⁴⁰ A Képzőművészeti Főiskola és a Gimnázium együttműködését egyébként a Művelődésügyi Minisztérium forszírozta.⁴¹ Az Iparművészeti Főiskolát alacsonyabb rendű társintézménynek tekintik, fel is merül fúziójuk⁴² (uralni akarják), de féltik is tőle hatalmukat. A restaurátorképzés fejlesztésétől húzódozó Igazgató Tanácsnak Bence Gyula így érvel a képzés fejlesztése mellett: „könnyen elképzelhető, hogy ha mi nem vállaljuk, vállalja az IF – ilyen hangok már hallhatók –, és könnyen azon vehetjük észre magunkat, hogy mi is egy része leszünk a társintézménynek.”⁴³ A tanár-átfedések mellett gyakorlatilag nincs kapcsolatuk. Mivel jó ideig csak a Képzőművészeti Főiskolán van tanárképzés, „kénytelenek” onnan felvenni azokat a hallgatókat, akik tanárok akarnak lenni, az átjelentkezőket pedig rendszerint alacsonyabb évfolyamra helyezik. A többi művészeti főiskolához fűződő kapcsolat a közös ünnepélyekben merül ki.⁴⁴ Aradi Nóra a Művelődésügyi Minisztérium képviselőjében forszírozza, hogy a művészettörténetesek kapjanak gyakorlati képzést a Főiskolán – ez azonban csak óhaj maradt.⁴⁵

A tantárgyi struktúra változásai

Az Igazgató Tanács már 1957 januárjában elhatározta, hogy „csak tanári diploma lesz!”⁴⁶ Újra be is vezették a tanárképzést, de az első négyéves, csak tanár szakos évfolyamot 1963-ban indították. Februárban döntöttek a marxista tanszék átszervezéséről, és arról, hogy ősszel bevezetik a kroit, festőknek mintázást, szobrászoknak festést, az idegen nyelv (német, francia és angol) oktatását,⁴⁷ és decemberben még a fotósakkört is engedélyezték. A reformsorozat nyomán az ötéves művészképzést (festő, szobrász, alkalmazott, illetve képgrafikus) négyéves művész- és tanárképzés váltotta fel, illetve a restaurátor szakosok csak nagyon különleges esetben kaptak engedélyt, hogy a tanárképzésben is részt vehessenek. A kiemelkedően tehetséges hallgatók, pontosabban akiket a mester javaslata alapján elfogadtak – az előző szisztémához hasonlóan –, még tovább (maximum három évig) tanulhattak. E „művészképzés” idején már nem volt formális oktatás, csak műterem-használati lehetőség. A minisztérium részéről felmerült, hogy ez tarthatatlan (sehol nincs hétéves képzés, és annak tartalmát is megkérdőjelezték), ezután Domanovszky maga vállalta, hogy ellenőrzi a szakmai színvonalat; illetve tervezték, hogy az V. évfolyamtól kezdve is tantárgyakat vezetnek be.⁴⁸ 1965-től beindították a „rendkívüli” rajztanárképző tagozatot. A tantárgyak évfolyamokra bontott óraterveit (ma: tantervi háló) össze-

³⁷ Az 1967 óta szakközépiskolaként működő intézmény jogelődjét, a Budai Rajziskolát (Schola Graphidis Budensis) 1778-ban alapították.

³⁸ A Gimnázium igazgatóhelyettese, Percz Jenő József 1958. február 18-án meg is küldte neki a Gimnázium 1953–1954-ben kidolgozott, csak lényegtelen pontokon módosított tanmeneteit alakrajz-festés tárgyakból. A levél másolata a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola Archivumában található.

³⁹ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. október 23., 3. MKE Lt. 1-a-49.

⁴⁰ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1959. február 17. MKE Lt. 1-a-50.

⁴¹ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. október 23., 3. MKE Lt. 1-a-49. A Művelődésügyi Minisztérium 8774/319/1957 sz. leirata. lkt. sz. 1844/1957. Rónai György (MM. 45984/1961) 1961. február 22-én kelt levelében Domanovszky Endrét megbízta a Gimnázium szakmai felügyeletével. MKE Lt. 1-b 19. doboz (lkt. sz. 10-21/1961).

⁴² MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1959. február 17. MKE Lt. 1-a-50.

⁴³ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1968. január 19., 5. MKE Lt. 1-a-59.

⁴⁴ Az 1957. november 7-i ünnepélyt a Zeneművészeti Főiskolán tartották, a dekorációt a MIF, a meghívókat az MKF hallgatói készítették. Ilyenkor a Színház- és Filmművészeti vagy a Zeneművészeti Főiskola hallgatói adták a műsort.

⁴⁵ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1959. február 17. MKE Lt. 1-a-50.

⁴⁶ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. január 9., 10 (határozat), MKE Lt. 1-a-48.

⁴⁷ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. február 5. MKE Lt. 1-a-48.

⁴⁸ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1964. szeptember 22. 3-8.o. MKE Lt. 1-a-56.

⁴⁹ A Szépművészeti Akadémia óraterve, 1908. Órarend az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola 1941–42 tanévére, MTA, MDK C-I/5608. A rajztanárképzés főtanszak óraterve, in MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. február 5. MKE Lt. 1–a–48. Bence Gyula: Óraterv, 1961. február 24. A rajztanárképzés tanterve (reform), 1964; A 4 éves művész- és tanárképzés óraterve (reform) (2) 1964; A 4 éves művész- és tanárképzés óraterve, 1968. MKE Lt. 17 doboz I/11 melléklete, Bak Imre leckekönyve (1958–1963) és Bodóczy Istváné (1964–1970). Ezúton is köszönöm bizalmukat, hogy rendelkezésemre bocsátották.

⁵⁰ Bizonyos tárgyak kikoptak, például ékítőműves rajz, állat- és mozgástanulmányok, magyar irodalom, ikonográfia.

használtva⁴⁹ világossá válik, hogy a képzés tantárgyai 1908 óta nem sokat (esetleg nevükben) változtak, inkább csak bővült a tárgyak köre.⁵⁰

1908 és 1968 között:

Rajz, festés (alakrajz), illetve mintázás: a képzés teljes folyamán (átlag 10 félév) heti 20–22 óra

Festőknek mintázás, szobrászoknak alakrajz (aktrajz): 2–10 félévben heti 2–10 óra

Anatómia (bonctan, boncalaktan): 2–4 félévben heti 1–2 óra

Geometria, ábrázoló geometria (elemi geometria, síkmértan, perspektívaszerkesztés, műszaki rajz): 1–8 félévben heti 1–2 óra

Művészettörténet: 2–10 félévben heti 2–4 óra

Tárgyábrázolás (látszattan, tapasztalati tárgyábrázolás): 2–4 félévben heti 2 óra

Testnevelés: 2–6 félévben heti 2 óra

Honvédelmi ismeretek (korszerű honvédelem, általános polgári védelmi ismeretek): 2–6 félévben 1–3 óra

Pedagógiai tárgyak (nem voltak mindig és nem mindig voltak kötelezőek): lélektan, pedagógia (neveléstan, oktatástan), módszertan (rajzitanítás módszertana), neveléstörténet, rajzitanítás története, logika, pedagógiai gyakorlat: 6–8 félévben heti 1–3 óra

A fordulat évétől:

„Marxista” tárgyak: marxizmus, marxista filozófia, párttörténet, politikai gazdaságtan, filozófia, tudományos szocializmus, esztétika: 6–9 félévben heti 2–4 óra

Orosz nyelv: minimum 4 félévben heti 2 óra

Nem voltak mindig, illetve később általában (a kurzívval szedetttek 1968-tól) fakultatívak lettek (heti 2–4 óra):

Betűismeret (betűvetés), *műhelygyakorlatok, színelmélet, murális, anyagtan, kroki, néprajz, népművészet, építészet, világirodalom, zenetörténet*

Merkantil grafika, *sokszorosított grafika, alkalmazott grafika, nyomdaipari ismeret, tipográfia*

Idegen nyelv (német, angol, francia)

Az 1964-es óratervhez képest (*1. táblázat*) az 1968-as év módosításai során az elméleti tárgyak súlya jelentősen csökkent: bár a szemeszterek hosszabbak lettek, de a félévi (téli, elméleti) vizsgákat megszüntették (végeredményben számuk csaknem felére csökkent) és az elméleti tárgyak heti óraszámuk kevesebb lett. Olyannyira, hogy azok összóraszámuk is kisebb lett, míg a gyakorlati, „szakmai” tárgyaké nőtt (csak a geometria óraszámuk maradt közel azonos: az óraszámcsökkentést a tanév megnövelése kompenzálta: 162-ről 165-re változott). Például a rajzé 2160-ról 2480-ra emelkedett; a művészettörténeté 324-ről 246-ra, az ábrázoló geometriáé 216-ról 165-re csökkent.

1. táblázat. A négyéves művész- és tanárképzés óraterve (reform) (2) [1964]

| Évfolyam | I. | | II. | | III. | | IV. | |
|-------------------------------------|--------|--------|--------|----------|--------|--------|--------|---------|
| Félév | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. |
| Oktatási hetek száma | 12 | 15 | 12 | 15 | 12 | 15 | 12 | 15 |
| Heti óraszám | f. sz. | f. sz. | f. sz. | f. sz. | f. sz. | f. sz. | f. sz. | f. sz. |
| Rajz, festés/mintázás | 20 M | 20 M | 20 ai | 20 M Szz | 20 ai | 20 M | 20 ai | 20 M ÁV |
| Festők mintázás | | | | Gy | | Gy | | |
| Szobrászok alakrajz | 3 ai | 3 M | 3ai | 3 M | 3 ai | 3 M | 3 ai | 3 M |
| Tárgyábrázolás | 2 Gy | 2 Gy | 2 Gy | 2 Gy | | | | |
| Anatómia | 2 ai | 2 K | 2 ai | 2 K | | | | |
| Betűismeret | | | | | 2 GY | 2 GY | | |
| Anyagtan | | 2 ai | | | | | | |
| Politikai gazdaságtan | 4 K | 2 K | | | | | | |
| Filozófia | | | 2 K | 2 K | 2 K | 2 K | | |
| Tudományos szocializmus | | | | | | | 3 K | 3 K ÁV |
| Esztétika | | | | | | | 2 K | 2 K |
| Művészettörténet | 4 K | 4 K | 4 K | 4 K | 2 K | 2 K | 2ai | 2 K ÁV |
| Építészet | | | | | 2 K | 2K | | |
| Geometria | 2 ai | 2 K | 4 K | 4 SZ | | | | |
| Ábrázoló geometria | | | | | 4 K | 4 K | 4 K | 4 K ÁV |
| Lélektan | 1+1 ai | 1+1 K | | | | | | |
| Pedagógia | | | 1+1ai | 1+1 K | | | | |
| Módszertan | | | | | 3 ai | 3 K | 3ai | 3 K ÁV |
| Pedagógiai gyakorlat | | | | | 1 ai | 1 ai | 3 ai | 3 ai |
| Orosz nyelv | 2 GY | 2 GY | 2 GY | 2 K | | | | |
| Idegen nyelv | | | | | 2 GY | 2 Gy | 2 GY | 2 K |
| Testnevelés | 2 ai | 2 ai | 2 ai | 2 ai | | | | |
| Általános polgári védelmi ismeretek | 2 ai | | | | | | | |
| Heti órák száma | 42-45 | 40-41 | 40-43 | 40-43 | 38-41 | 38-41 | 39-42 | 39-42 |

Jelmagyarázat: f – festő, grafikus, sz – szobrász, M – munkaértékelés, Gy – gyakorlati jegy, ai – aláírás, K – kollokvium, Sz – szigorlat, Szz – szakmai zárthelyi vizsga, ÁV – államvizsga

Forrás: MKE Lt. 1-b 17. doboz.

Tanítás, tananyag

Tölg-Molnár Zoltán – aki úgy nyilatkozott, hogy alapvetően jól érezte magát a Főiskolán, sikeres is volt – úgy jellemezte az ott folyó oktatást, hogy azt „nem lengte át a szellemi feladatok sora [...] egy elég hervadt iskolába kerültünk”.⁵¹ Birkás Ákos és Bak Imre ennél kritikusabb hangot ütött meg: „A hatvanas évek művészetéhez vagy korproblémájához abszolút semmi hozzáférés nem volt az egész főiskolán. [...] Rossz iskola volt. Becsapós, úgy csinált, mintha tanítana. Az, amit tanított, csak egy erre a korabeli kompromisszumos-meghunyászkodós-átesztétizáló, igazi program nélküli

⁵¹ Interjú Tölg-Molnár Zoltánnal.

⁵² Interjú Birkás Ákossal.

⁵³ Interjú Bak Imrével.

dologra sugallt. [...] Nem volt diktatúra, hanem ez a paternalista »nem kell csinálni a balhét«...»⁵² „...nem voltam hajlandó tudomásul venni, hogy ez a Domanovszky rektorsága alatt vezetett intézmény, ahol Szőnyi, Bernáth Aurél, Pátzay képviseltek egy ilyen politikához lojális művészetet, és ezt megkövetelték volna a hallgatóktól is. Nem feltétlen úgy, hogy parancsba adták, [...] de mindenféle kutakodás a modern művészet irányába tilos volt.»⁵³

A felvételi

A felvételi két hétig tartott, élő modell után első héten fejet, másodikon aktot kellett rajzolni, illetve a szobrászoknak egy hét rajzolás mellett fejet kellett mintázniuk. A felvételi bizottság mindkét hét végén szelektált, majd a végső döntést a csúcsbizottság⁵⁴ hozta meg, ez tette közzé a felvett hallgatók névsorát. Igazgató tanácsi üléseken egyszer-számra felvetődött, hogy vegyék figyelembe az otthoni munkákat, vagy akvarellezés is szerepeljen a festők felvételijén, ezek azonban – véleményem szerint renyheség miatt – elmaradtak. Ugyanígy a felvételi beszélgetés is kikopott a korszak folyamán. Maurer Dóra említi, hogy 1955-ben Végvári Lajossal kellett beszélgetnie, aki barátságos volt. A többiek azonban sem otthoni munka értékelésére, sem festésre, sem beszélgetésre nem emlékeznek. Az Igazgató Tanács a felvételi kapcsán 1957. június 28-án úgy dönt, hogy ne legyenek „kompozíciós tanulmányok”; augusztus 5-én Kádár még javasolja, hogy otthoni rajzot mutassanak be a hallgatók;⁵⁵ 1958-ban még említik a beszélgetést, miszerint az a második héten, három csoportban történjék.⁵⁶ 1965-ben aztán ismét úgy döntenek, hogy figyelembe veszik az otthonról hozott munkát is. A felvételin elérhető maximális pontszám harminc. A tizennégy szaktanár a vizsgamunkára összesen tizennégy pontot adhat, az otthoni munkára összesen hét pontot, a csúcsbizottság adhat még hatot, és a kitűnő érettségi plusz három pontot számít.⁵⁷ Néhány tanár a „személytelenségre” hivatkozva⁵⁸ meg akarta szüntetni a felvételi munkák anonimitását, de azt az igazgató határozottan elutasította. Világos, egyértelműen megfogalmazható kritériumrendszer nem volt, de a tanulók, illetve hallgatók munkáiból és az interjúkból kirajzolódik, hogy biztos rajztudás birtokában levő hallgatókat vettek fel. Rajztudáson itt egyfajta akadémikus-realista rajzolni tudást kell érteni. A tónusos rajzoknak a tapasztalati látszattan szerint anatómiailag helytálló figuraábrázolásoknak kellett lenniük, melyek ugyanakkor egy kis „egyéni ízt” is tartalmaztak.

Évente átlagosan körülbelül harminc hallgatót vettek fel,⁵⁹ igen erős és szigorú volt a válogatás. Nem csoda, hogy nagy volt a sorbanállás, és igen jó előképzettségű diákoknak is csak második vagy harmadik alkalommal sikerült bejutniuk. Hiába, „a felvételi vizsgán nem lehet megállapítani, hogy kiben milyen alkotói képességek vannak”.⁶⁰

A műtermi gyakorlat és a mester

A „kockától az aktig” az a horizont, amelyet a magyar képzőművészeti gondolkodás a hatvanas években a Főiskolán be tudott fogni. A heti 20–24 óraszámú fő tantárgy

⁵⁴ 1957-ben az 1. sz. bizottság tagjai: Bernáth Aurél, Fónyi Géza, Pátzay Pál, Ék Sándor, Kádár György; a 2. sz. bizottság tagjai: Bernáth Aurél, Fónyi Géza, Pátzay Pál, Ék Sándor, Kádár György, Domanovszky Endre, Kmetty János, Mikus Sándor. MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. június 21., 5. MKE Lt. 1-a-48. 1958-ban a Felvételi albizottság tagjai: Hincz Gyula, Pap Gyula, Kmetty János, Mikus Sándor; a csúcsbizottság tagjai: Domanovszky Endre, Bence Gyula, Bánhidi Andor, Bernáth Aurél, Pátzay Pál, Ék Sándor, Kádár György, Balogh Jenő. MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1958. március 25., 4. MKE Lt. 1-a-49.

⁵⁵ MKF IT ülés jegyzőkönyve, MKE Lt. 1-a-48.

⁵⁶ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1958. március 25., 4. MKE Lt. 1-a-49.

⁵⁷ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1965. április 28., 13. MKE Lt. 1-a-56.

⁵⁸ Például MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1969. március 24., 7–9. MKE Lt. 1-a-60.

⁵⁹ 1957 januárjában 33–34 fővel csökkent a létszám (négyen a forradalomban haltak meg, a többiek valószínűleg disszidáltak), így a hét évfolyamon összesen 164 hallgató volt (MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. január 9., 3. MKE Lt. 1-a-48). 1958-ban a tanév végén a létszám 154 volt (MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1958. június 28., 3. MKE Lt. 1-a-49), 1966 tavaszán 150 (MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1966. március 14. MKE Lt. 1-a-57.), és az 1967/1968-as tanév végén 132; ugyanekkor 121-re várták az 1968/1969-es tanév hallgatói létszámát (MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1968. június 15. MKE Lt. 1-a-59).

⁶⁰ Krocsák Emil ezt a restaurátorképzés reformja kapcsán jegyezte meg. MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1968. január 19., 2. MKE Lt. 1-a-59.

valamennyi főiskolás számára a *rajz*, *festés*, illetve a szobrászoknak a *mintázás* volt.⁶¹ Nehezen hámozható azonban ki, hogy mit tanítottak és hogyan. Amint Birkás Ákos elbeszéléséből tudjuk: „A legtöbb tanár a legbiztosabbra húzódott be: nem tanított semmit, arra vigyázott, hogy olyasmit ne csináljanak a gyerekek, amiből baj lehet. Az is elég homályos volt, és évről évre változott, hogy miből lehet baj. Ha hatvanban valaki a Csernust utánozta, abból még baj lehetett. Hatvannégyben ez már nem volt baj, akkor az volt a baj, ha valaki pop-artosat csinált.” 1957. január 9-én az igazgató javaslatára az Igazgató Tanács a tanári szabadság nevében eltörölte a tanmenetet.⁶² A festők 1955/56-os tanév I. félévi tanmenetéből természetesen nem lehet a hatvanas évek egész műtermi gyakorlatára vonatkozó, messzemenő következtetéseket levonni, néhány dolog azonban szembeütő (2. táblázat). Ugyanazok a „témák” bukkannak fel évről évre (élőfej–fej–koponya–csendélet–kompozíció; kroki–félakt–félfigura ruhás; arckép kezekkel, egész akt; egész akt interieurben; kétfigurás kompozíció, ruhás, enteriőrben), és mindössze az alábbi „technikák” kerültek szóba: mintázás, festés, rajz, szénrajz, olaj – az említett „témák” és „technikák” variációi teszik ki az ötször tizennégy hetes programot. Nem derül ki, hogy mit fednek a különböző „kompozíciók”, mi a különbség az egyes csendélet-, fej- és aktrajzolás-festés között, van-e egymásra épülés (mire végre V. évben felfejlődtek az „élőfejtől” a „kétfigurás kompozícióig”, lezárásképp visszatértek az „arckép kezekkel” festéséhez).

⁶¹ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. január 9., 5. MKE Lt. 1–a–48. Rendelkezésünkre állnak az 1955/1956-os első félévi tanmenetek, valamint a Főiskola oktatási programja 1964-ből és 1968-ból. Csakhogy ez utóbbiakból a festészeté hiányzik mindhárom dossziéből (a „munkapéldány” a harmadik): MKE Lt. 1–b–17. doboz. A pedagógia megkülönbözteti a tantervet, a tanmenetet, az oktatási programot és a tananyagot. A forráshiány miatt, illetve mivel a források a fenti kategóriákat általában összemosák, e megkülönböztetésnek számunkra nincs relevanciája – még akkor sem, ha a Művelődésiügyi Minisztérium leirata (amely egyébként a Főiskola adminisztratív és ideológiai függőségét demonstrálta) pontosan megfogalmazza ezeket. Lásd MM levele a Képzőművészeti Főiskola Igazgatójának. Tárgya a tanterv és program valamint a tematikák elkészítésére vonatkozó irányelvek. Úsz. 93.348/1963, kelt 1963. március 27.

⁶² MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. január 9., 5. MKE Lt. 1–a–48.

2. táblázat. A festők 1955/56-os tanév első félévi, 14–14 hétre bontott tanmenete (a dátumok kihagyva, az ismétlődések kurzívvval)

| | |
|---------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I. évfolyam | élőfej – fej – koponya – csendélet – mintázás – <i>élőfej – csendélet festés – élőfej festés – kompozíció</i> |
| II. évfolyam | <i>fej, szénrajz, kroki – fej (olaj) – csendélet – félakt (szénrajz), kroki – félakt, olaj – kompozíció – félfigura ruhás (olaj) – kompozíció – fej, olaj – fej (rajz-festés)</i> |
| III. évfolyam | arckép kezekkel (<i>szénrajz, festés</i>) – <i>csendélet – kompozíció</i> – egész akt (3 x egy héten 2 óra kroki) – <i>arckép – kompozíció – egész akt (3 x egy héten 2 óra kroki) – arckép kezekkel</i> |
| IV. évfolyam | <i>fej kezek nélkül (olaj) – egész akt interieurben (3 x egy héten 2 óra kroki) – kompozíció – fej kezekkel – egész akt (3 x egy héten 2 óra kroki) – kompozíció – arcképrajz kezekkel (szén) – arckép kezekkel (olaj)</i> |
| V. évfolyam | <i>arckép kezekkel (olaj) – akt (egész) olaj (3 x egy héten 2 óra kroki) – kompozíció – kétfigurás kompozíció, ruhás, interieurben (3 x egy héten 2 óra kroki) – kompozíció – arckép kezekkel (szénrajz)– arckép kezekkel (olaj)</i> |

Ha a témák és a technikák véletlenszerűsége nem logikátlanság vagy hanyavetiség következménye, akkor nyilván csaknem mindegy, mire mikor került sor. Ez pedig máshoz nem, mint a satírozás rutinizálására és bizonyos formák megrajzolásának begyakorlására volt alkalmas – kézimunka. Egy-egy feladat 1–3 hétig (20–72 órát) tartott. A feladatok változásának ez az állóvízhez hasonlítható „dinamikája” a legizgalmasabb feladatok inspiráló hatását is elveszi. 1956 után viszont ilyen tanmenetet sem kellett írnia a tanárnak. Az új program egyfajta logikát követett ugyan, de az sem volt inspirálóbb.⁶³ A programot Pátzay Pálnak az alábbi vázlat szerint kellett kidolgoznia: 1–2. év: alakrajz, emberi ábrázolás elemi követelményeinek elsajátítása

⁶³ Az 1956 előtti tanmenet és az új „program” valószínűsíthető lényegi folytonosságát a tanárok állandósága biztosította, és a többi szak tanmenetének és programjának összehasonlításából kikövetkeztethető. A korszakban tanító 16 festő-tanár közül 9 fő 1956 előtt és 1957 után is tanított, közülük 3 fő a korszak végéig. A 7 új közül 1963-ig 4 fő, 1967-ben 2, 1969-ben 1 lépett be. VÉGVÁRI (1972), 293–297.

(arány, forma, karakter ábrázolása tónussal és vonallal); 3–4. év: ugyanaz színnel; 5–6. év: hangsúly a képalkotás alapvető kérdéseinek elsajátításán.

Ez a program – bármily rövid is – igen árulkodó. Túl azon, hogy nem jelenthetett túlzott (szellemi) kihívást, különösen a már jól rajzoló növendékek számára, fejlesztést nem tartalmaz. Formalista művészettelfogásra vall (mintha a mű csak tónusokból és színekből állna), azon belül is a lehető legunalmasabb merevséggel választja szét azokat, amik egybetartoznak. Továbbá e vázlat szerint a művészet olyasvalami, ami rajzolásból (és színből) áll, amire (az alap és felépítmény logikája szerint?) rákerül valami (ki tudja, hogyan?), amit itt képalkotásnak neveznek (és persze mi is az?). Úgy képzeli, hogy „favágásra” épülhet alkotómunka. Bár ez olyan laza keretnek is tűnhet, amelyet bárhogy – akár értelmesen is – ki lehetett volna tölteni, ám ez túl sok tanári kreativitást igényelt volna, hiszen a séma nem inspirál művészi problémák felvetésére. A művészekkel (akik a hatvanas években voltak főiskolások) készített interjúkból kirajzolódó tananyag nem különbözik lényegesen az eddigiekből kikövetkeztethetőtől: „...első év első félévében csendéletet kellett festeni, második félévben portrét, másodikban portét, aztán aktot – majdhogynem a vallásos képhez eljut az ember; csatakép, enteriőr, kábé ennyi. Csak ezek a divatjamúlt műfajok elmaradtak, maradt az eleje, de nem is olyan nagyon erőltették. Volt ott egy modell, abból semmi nem jött ki; meg lehetett figyelni a fényt. Aki nagyon tehetséges volt, az nagyon szép portrét tudott festeni, érted? Aki meg rohadt hülye és ellenáll, annak nem fog sikerülni. Feladat nem nagyon volt.”⁶⁴ „Ment ez a kockától az aktig, és akkor ahogy kell, fej, kéz, félalak, majd előbb-utóbb meztelen alak, akkor nem meztelen, akkor még kompozíciót csinálz belőle [...] Bizonyos értelemben adott javaslatokat [a mester]: félalak kézzel, tessék egész méretben csomagolópapírra aktot rajzolni. Megpróbálhatják festeni is. Akkor vásznuk úgysincs.”⁶⁵ „...mindenki festett, amit akart, konkrét feladatok nem voltak, [...] minden műterembe vehettünk fel modellt, és általában azt rajzoltuk-festettük. Vagy beállíthattunk csendéletet, mindenki küsködött azzal, hogy mi a frászt csináljon. Mi állítottuk be a modellt, hogy üljön, vagy álljon.”⁶⁶ Bizonyos tekintetben ez visszalépés volt a háború előtti oktatáshoz képest is: kompozíciót gyakorlatilag nem tanítottak, a legbonyolultabb alakos kompozíció két figurából állt – se díszletek, se jelmezek, ahogy egy rendes akadémikus oktatáshoz illenék. Bár nagy a szórás az explicit megítélést illetően, lényegében az derül ki, hogy *semmit* – semmi olyat nem tanultak, amire szükségük lett volna: „azt nem tanultuk meg, hogy kell fölfeszíteni egy vásznat.”⁶⁷

A szobrász tanszék 1964-es és 1968-as programja szerint tanításának célja „műalkotások létrehozásához szükséges szakmai ismeretek módszeres és tudatos elsajátítása [...]. A képzés minden fokán a művészi alkotó gondolkodásra való nevelés áll.” „A tanítás menete a *természet formáinak* alapos megismerése útján halad...”⁶⁸ A hallgatónak meg kell ismernie az anyagokat, „hogy már az elképzelésben az *eszmei tartalom* kifejezésével és a szobor rendeltetését meghatározó követelmények számbavételével együtt gondja legyen rá.”⁶⁹ (Kiemelés tőlem – T. E.) Évenkénti feladatok: 1. évfolyam: „*élő fej utáni mintázás*”: „fél évig portrékat csináltunk [Pátzayval]. Amikor megjött Somogyi a 2. félévre, akkor már kis aktokat csináltunk, szintén modell

⁶⁴ Interjú Birkás Ákossal.

⁶⁵ Interjú Tölg-Molnár Zoltánnal.

⁶⁶ Interjú Bodóczy Istvánnal.

⁶⁷ Interjú Bak Imrével.

⁶⁸ A szobrász tanszék programja, in *A Magyar Képzőművészeti Főiskola nevelési és oktatási programja* é. n. [1968], MKE Lt. 7. Az 1964-es és az 1968-as program leírásában csupán árnyalatnyi különbségek vannak, jelentősebb eltérések az óratervben szerepelnek.

⁶⁹ Uo., 8. Hasonló lózungok minden tanszék programjában megtalálhatók (esetenként szó szerint ugyanazok).

után. 30 cm-eseket, ha jól emlékszem, plasztilinból. És akkor azt ki is öntöttük. Csak gipszbe. A főiskolán öntöde még akkor nem volt, de amit tudtam az öntésről, azt mint segédmunkás előző évben megtanultam." 2. évfolyam: „teljes portrait igényű mellszobor készítése”: „Akkor csináltunk egy egész alakos, nagy kövér nőt. Kis mester [Kis László] volt az öntő. Nekem sok problémám volt vele, mert megkérdeztem, hogy kell kiönteni ezt a nagy izét, és akkor valamit mutatott a levegőben, hogy ezt így erre, meg arra, meg amarra, és ennyi. Nagyon utálta a nőket, az érezhető volt. Szentirmai Zolinak örökké hálás leszek, mert elmagyarázta, segített kiönteni.”⁷⁰ 3. évfolyam: „életnagyságú akt tanulmány”: „Egy álló és egy támaszkodva fekvő nőt, szintén két egészalakosat mintáztunk.” 4. évfolyam: „egy magas szinten megoldott kompozíció”: „Az első félévben csináltunk egy szép nagy álló figurát, kiöntve, mindent – ez is női alak volt. Volt egy pár férfi modell is, de nem jutott el hozzánk [Somogyihoz]. A második félévben vizsgamunkát kellett csinálni.”⁷¹

Az oktatás részét képezte a négyhetes nyári művésztelepi gyakorlat. A szobrászok az első év kivételével az Epreskertben dolgoztak; művésztelepek ekkor Tatabányán, Szentendrén, Hódmezővásárhelyen, Veszprém, Egerben, Kőszegen, Tokajban és Sárospatakon voltak.⁷² „63–64 az első év: Nyáron a művésztelep Vásárhelyen volt, az nagyon jó volt, mert én a vidéket annyira nem ismertem. Kijártunk a mezőre, földekre meg emberekkel beszélgettünk, és akkor rengeteg állatot rajzoltam, meg mintáztam egy kis pásztorfiú fejét, az nagyon jó volt. Ott Szabó Iván volt a mesterrünk. Azt csináltunk, amit akartunk. Csak megnézte, mi az, amit akartunk. [...] 64–65, második év: nyáron már kőfaragást tanultunk. Nem mentünk többé vidékre. Siker kellett faragni. Aki megfaragta, az csinálhatott mást. Én gyorsan megcsináltam, és kértem a mestert, hadd csináljak egy fejet a másik feléből, mert van hely. Ez lett az első kőfejem. [...] 65–66: nyáron megint az Epresben volt kőfaragás. Akkor meg kellett volna tanulnom a gipszből átfaragást kőbe. Másolást, amit egy szerkentyűvel kell beállítgatni.”⁷³ „...művésztelepre kellett menni, lehetett választani. A főiskolának volt minden évben egy kötelező nyári egyhónapos gyakorlata, első alkalommal 56 nyarán Tatabányán voltam, 57-ben pedig Szentendrén. S aztán Hódmezővásárhelyen, aztán ott többször is megmaradtam. Ezek a művésztelepek végül is jók voltak, mert akkor az ember hosszabb ideig tartózkodhatott olyan helyen, ahol régen legfeljebb csak kirándult, vagy még azt sem.”⁷⁴

Az oktatás központi alakja a mindent jobban tudó, aurával bíró mester volt. Csakhogy a Rákosi-rendszer már megtépázta ezt az aurát: megroppant, mivel saját stílusa többé nem lehetett (egyértelműen) mintaadó. A mesterek elbizonytalanodtak, mindazonáltal tekintélyüket – a háború előtti hierarchikus szisztéma szerves részeként – őrizték. Ez a mesterrendszer a konzervatív oktatás beépített garanciáját is jelentette – és vice versa. Ezt Birkás Ákos ironikusan, kritikusan ábrázolja: „A mester nem tanár, a mester szuverén. Nem kell tanítania, véleménye van, a véleményt nem kell megindokolnia, a mester előadja magát, őt kell csodálni. [...] Lényegében ez egy paternalista szisztéma, amiben van egy atyáskodó minta. Ha elfogadod és közreműködsz ebben a »nem tanítalak ugyan semmire, de ha alkalmazkodsz« szisztémában, akkor megvédelek.”⁷⁵ A mester mesterségesen táplált tekintélyét növeli,

⁷⁰ Uo., 10; Interjú Várnagy Ildikóval.

⁷¹ A Magyar Képzőművészeti Főiskola nevelési és oktatási programja é. n. [1968], 12; Interjú Várnagy Ildikóval.

⁷² Interjú Maurer Dórával; MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1957. március 25., 1965. április 28., MKE Lt. 1-a-48, 1-a-57; Interjú Bodóczy Istvánnal.

⁷³ Interjú Várnagy Ildikóval.

⁷⁴ Interjú Maurer Dórával. Az elbeszélésekből egyetlen előnynek – legalábbis a budapestiek számára – a közeg mássága tűnik.

⁷⁵ Interjú Birkás Ákossal.

⁷⁶ MKF Igazgatótanácsi jegyzőkönyvek, 1966. május 16., 4. MKE Lt. 1–a–57.

⁷⁷ Várnagy e sajnálat örvéen megbo-
csát. Interjú Várnagy Ildikóval.

⁷⁸ BALOGH (1969), 120.

⁷⁹ Ék Sándorról lásd Interjú Maurer
Dórával.

⁸⁰ Interjú Várnagy Ildikóval.

ha van segédje. Domanovszky londoni tanulmányútja után (a tutori szisztéma hazai tükrözéseként és Lyka Károly nevével védve) a festőtanárok segéderőt kaptak, hogy ne kelljen olyan sokat bejárniuk.⁷⁶ A mesterekről kapott vélemények abban megegyeznek, hogy tanáraival mindenki elégedetlen volt, kivéve Várnagy Ildikót, aki egyébként csalódott, mivel – szakmailag – nem tanult újat: „Somogyi nagyon jó volt szerintem, *a gimiben mindent megtanultam tőle*, és ott nagyon szeretett. [...] Időnként bejárt Pátzay Somogyihoz, és állítólag ilyeneket mondott, hogy Jóskám, ez már készen van, vagy ez még a váz? Nagyon erős nyomás lehetett a Somogyin a Pátzay miatt. Időnként átmenekült hozzánk. Mutogatott, hogy kicsit itt marad, mert veszély van. Holott azt olvastam később róluk, hogy a Pátzay kifelé mindig megvédte a Somogyit meg a Kerényit a kommunizmusban – vagy nem tudom, mi-nek nevezzük, a szocialista realista korszakban. De amikor egymást közt voltunk, akkor előjött a nyomás. Sajnáltuk.” (Kiemelés tőlem – T. E.)⁷⁷

A módszer

Az egyetlen módszer a korrektúra, „a szemléletadás legmagasabb formája”⁷⁸ volt. A mester hetente egyszer, esetleg kétszer meglátogatta a műteremben dolgozó hallgatókat, és korrigált. Azaz hozzászólt, sokatmondóan hümmögött, jó esetben biztatott, rosszabb esetben belerajzolt (festett, gyúrt) a hallgató munkájába, bölcsességeket mondott, anekdotázott, esetleg ugyanazokat ismételtette. Problémafelvetés vagy csak változatosabb téma, technika bevetése nem volt ismeretes, a kreativitás fejlesztésének semmiféle gyakorlata nem alakult ki, a mester lényegében csak „osztotta az ész”: „...amikor meglátta az egyik szénrajzomat, megállt, és azt mondta, hogy »ismeri maga a köztes fixálást?« Mondtam: »Nem, mester.« »Na, megmutatom«, és onnantól kezdve ő csinálta a rajzomat, hozzá sem nyúltam [...]. Lefixálta, és meg kellett mutatnia azt is, hogy a durvább felületen jobban fog a szén, és akkor meghúzott bizonyos vonalakat...”⁷⁹ „Úgy korrigált [Somogyi] – ezt egyszer Kő Pali is elmondta, vagy leírta –, hogy megkérdezte, belenyúlhat-e, persze nem várta meg a választ, hanem fölugrott [...], és elkezdte levagdosni, amit nagy nehezen rányomogattunk a vázra. Mindenkit végigkorrigált, és akkor lett hat-nyolc Somogyi szobor, ami a csípőjét előrehúzza, a nyakát föl, és mi magunkba estünk. Elmentünk a kocsmába, és utána két-három nap múlva visszacsináltuk a saját szobrunkat. Annyira nem voltunk hülyék negyedikben, hogy úgy hagyjuk. Sokkal nehezebb volt újra megcsinálni, mint először [...] aztán már hagyta, a visszacsinálás után már úgy maradt.”⁸⁰ Bár azt hajtogatták, hogy egyéni oktatás folyik, de a mester még csak egyénre szabott feladatokat sem talált ki, sőt alapvető technikát, technikai fogásokat sem tanított meg.

Az osztályozás nem az értékelés, inkább a tekintélykinyilvánítás eszközének mutatkozik. Nem (voltak) ismeretesek az értékelés szempontjai és kritériumai, a munkák értékelése nem történt meg, az osztályzatok oka homályban maradt, az elvárások pedig csak kiszimatolás útján voltak érzékelhetők: „Év végén kiállítások voltak, és akkor kaptunk osztályzatot. Nem tudtuk, de gondolom, nem egyedül Somogyi osztályzott. Gondolom, a Pátzayval, meg a Bernáthtal, vagy a Szabóval, de ez sose derült ki. Megmondták, hogy hármas vagy négyes [...], úgy emlékszem, nem mondták,

meg, hogy miért.”⁸¹ „A delikvenszeknek, akik diplomáztak, ki kellett akasztani a falra valahol a munkájukat, és aztán nem voltak jelen, nem volt diplomavédés, magyarázat vagy ilyesmi...”⁸² Ez az eljárás az érett személyiségekről leperreg,⁸³ de (fiatalokról volt szó) a formálódókat – és ez független az intelligenciájuktól, tehetségüktől, nyitottságuktól, kreativitásuktól – elbizonytalanítja, megfélemlítheti. „Pontosan éreztem az elvárásokat, mint ahogy az előző három évben is éreztem” – mondta Várnagy Ildikó.⁸⁴ Mégis olyan vizsgamunkát akart készíteni, amely ütközött a Főiskola „értékeivel”. Maurer Dóra, miután világossá vált számára – és ez hamar bekövetkezett –, hogy az, amit ő képvisel, nem felel meg a Főiskola (amúgy homályosan lebegtetett) kánonjának, „életben maradás” céljából kétféle munkát kezdett készíteni.⁸⁵ „Akkor [1956 után] elkezdtem nézni a német expresszionistákat, meg Ferdinand Hodlert, mert ezek az erőteljes kifejezések érdekelték, és elkezdtem ebbe az irányba rajzolni. Ez ötvenhétben még nem volt probléma, de ötvennyolcban, ha jól emlékszem, akkor azt mondták (adtak akkor egy hármast vagy kettest), hogy ha félév után ez így megy tovább, akkor kirúgnak. Úgyhogy akkor elkezdtem kétpályásan dolgozni. Ami aztán sokáig így maradt, mert ebbe csatlakozott bele a képcsarnoki munka is [...] az utolsó évben, amikor diplomára került a sor (egy egész évet szántak erre), akkor én elbújtam előle, nem jártam be, otthon dolgoztam. Ugyan volt egy szoba, amit mással együtt megosztottam (minden diplomázónak járt egy fél szoba, egy fél kis műterem), de hát oda ritkán jártam. Csak legfeljebb amikor kellett nekem valami; modell után rajzolni, ilyesmi. Ék Sándor üzent, hogy látni akar. Mondtam, hogy én is, de nem mentem, és aztán a diplomán szembesült a munkáimmal, és nem védett meg, nem is kaptam diplomát. Bernáth Aurél, Kádár György, Ék Sándor és Aradi Nóra voltak a diplomabizottság tagjai...”⁸⁶ Maurer tehát végül mégsem kapott diplomát: a jegyzőkönyv tanúsága szerint a tanárok először megszavazták a diplomamunkáját, de a Művelődésügyi Minisztérium kiküldött munkatársa vétőt jelentett be: „a minisztérium ilyen szemlélettel nem érthet egyet” – ezután utasította el Maurert a bizottság.⁸⁷

A diploma

Domanovszky azzal kezdte pályafutását, hogy bejelentette, megszünteti a nyilvános diplomavédést: „Ebben a tanévben már nem tartunk nyilvános diplomamunka bírálatot. A diplomamunkák elbírálása nem tartozik a nyilvánosság elé, egy bizottság fogja eldönteni, hogy az illető hallgató diplomamunkáját elfogadják-e vagy nem.”⁸⁸ Az Igazgató Tanács ugyanezen az ülésen az alábbi határozatot hozta: „Minden hallgató köteles azt a tervet kidolgozni, amelyet a bizottság elfogadott, diplomamunkát menet közben nem lehet változtatni. Terv alatt olyan vázlatot kell érteni, amelyben a leendő mű minden lényeges mozzanata szerepel. Ebbe beletartozik a helyes lépték is.”⁸⁹ Korszakunk kezdetén tehát diplomamunkát még kellett készíteni, jöllehet nyilvános védés vagy értékelés már nem volt. Aztán diplomamunkát sem kellett készíteni, a tanulmányok sikeres befejezésével járt a diploma. 1967-től a tanári diplomához a tanulmányok befejeztével államvizsgát kellett tenni marxizmusból, művészettörténetből, módszertanból, ábrázoló geometriából, valamint alakrajzból. (1961-től 1967-ig marxista filozófiából, művészettörténetből, módszertanból és alakrajzból, az

⁸¹ Uo.

⁸² Interjú Maurer Dórával.

⁸³ „Azért nem volt érdekes, mert elég öntudatosak voltunk már, és úgy gondoltuk, hogy adjon egy jegyet – annyira nem érdekelt. (Az nem volt valami jó, ha kettest, mert akkor az átlagot rontja, nem kapunk ösztöndíjat.)” Interjú Várnagy Ildikóval.

⁸⁴ Uo.

⁸⁵ Ma már nehezen érthető, hogy a rajzok – amelyeket egyébként Maurer a műtermében őriz – miért nem voltak elfogadhatók. Még semmi nem látszik rajtuk a művész későbbi munkáiból, rendes tanulmányok.

⁸⁶ Interjú Maurer Dórával. Ez egybecseng (természetesen másik nézőpontból) Ék Sándor véleményével: „Maurer Dóra nagyon nehéz ember, de az osztályozások során soha jó (4) érdemjegynél rosszabbat nem kapott. Sokat nevelte, bizonyos eredményeket el is ért. Elhatározta, hogy az elmúlt napok vitáinak tanulságait leszűrve, nagyon komolyan figyelmezteti jelenlegi munkáinak helytelenségéről.” MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1959 (I). június 7., 5. MKE Lt. 1-a-50.

⁸⁷ Interjú Maurer Dórával. MKE Lt. 12-b. Államvizsga jegyzőkönyvek, 1953–1974. Diplomamunkák bírálati jegyzőkönyvei, 1959–1963. 1961, 14.

⁸⁸ MKF IT ülés jegyzőkönyve, 1956. szeptember 24., 3. MKE Levéltár 1-a/48.

⁸⁹ Uo.

⁹⁰ Ezzel sokan nem értenek egyet, így Birkás Ákos sem: „Harminc év tanítás után nagy Kossuth-díjasunk azt mondta, hogy a művészetet nem is lehet tanítani. Hát akkor rég el kellett volna mennie nyugdíjba, ugye. Egyszerűen kutyakötelességük lenne tanítani. Még hozzá nem azt, amit tudnak, hanem azt kéne tanítani, amivel ezek a gyerekek az életben előbbre jutnak. Amivel szembe kell nézni. Ez nem az, amivel a tanárnak fiatalkorában kellett szembenézni.”

ábrázoló geometria szigorlatot korábban le kellett tenni.) A művészdiploma megszüntetése mögött az a szemlélet húzódik meg, hogy a művészet nem tanítható,⁹⁰ ugyanakkor a népi demokrácia azon népművelő szándékait is tükrözi, hogy mindenkiből, akiből csak lehet, tanárt képeznek. Ebben az aktusban tehát e két szemlélet erősítette egymást.

Várnagy Ildikó két utolsó félévi munkája kitűnő példája a hatvanas évekbeli főiskolai művészetoktatás korlátoltságának; annak, hogy mit képzeltek a Főiskola tanárai a művészetről, illetve hogyan közvetítették az aktuálisan lehetséges, megengedett formálást. Jóllehet az első szobor kellőképpen felforgató, mégis inkább a Főiskola szűkkeblű művészetfelfogása az elképesztő. Mai szemmel nem látjuk azt, ami olyannyira megdöbbentette Somogyit, hogy (ha kezdetben még korigált is a szobron – láthatók is „somogyis” jellegzetességei) nem tartotta megfelelőnek. A hatvanas évek művészeti termését tekintve e két mű jóval közelebb esik egymáshoz, mint bármi máshoz, ám akkor a köztük levő különbség mégis vízvázasztó volt: dip-



34. Várnagy Ildikó: Éva menekülése a Paradicsomból, 1967

lomának megfelelő és nem megfelelő (holott az elfogadott egy iskolás munka, az el nem fogadott érett alkotás). „Akkor én azt hittem, hogy most tényleg kell csinálni egy szobrot. És én csináltam egy ilyen legendás, négykézláb mászó Évát (egy kicsit középkorias, román kori stílus keveredett a modernnel), aki mászik ki, menekül a Paradicsomból. Nekem ez volt a lényeges dolog (*Éva menekülése a Paradicsomból*). Akkor nagyon sokáig nem jött be a mester. Akkor már nagyon ritkán láttuk egymást.

Amikor viszont meglátta, akkor megriadt, és elkezdett először kicsit korrigálni, szögletesre (én puhára csináltam), kicsit konstruktívabbra alakította. Gondoltam, hogy jó, ennyiből megúsztam, és mintázgattam tovább, majd olyan három héttel a vizsga előtt azt mondta, hogy ezt nem öntjük ki, Ildikó. Ez gipszet jelentett, de gipszet is csak akkor kaptál, ha jó volt a munka. Ha nem, akkor nem. [...] Nagyanyámnak volt egy húsvágó kése, ezt bevittem és szépen leszeleteltem a vázról az agyagot, és akkor még volt két hetem. Csináltam gyorsan egy másik szobrot. Egy olyan kerényis-somogyis ülő figurát, ami minden szempontból megfelelt. Kaptam egy négyest. Az tartozik még hozzá, hogy mikor hazamentem, és ezt elmeséltem, akkor [apám] csak annyit mondott, hogy most lettél szobrász. [...] Ez azt jelentette, hogy már tudod, mi hogy van. Ha elég erős vagy, akkor fog ez menni, és kész."

A többi tantárgy – ami jelentett valamit

A tárgyábrázolást és anatómiát tanító Barcsay Jenő volt az egyetlen, akiről a művészek egyöntetűen pozitívan nyilatkoztak.⁹¹ „Barcsay a legfontosabb, mert itt lehetett először gondolkodni munka közben – úgy különben állandóan csak nézni és rajzolni, nézni, rajzolni – szóval átvenni, és itt viszont szerkeszteni lehetett, és ez nekem nagyon szimpatikus volt.”⁹² „...úgy próbált korrigálni, hogy a tárgyak mögé lássunk. A nagyobb térszefüggésekre koncentráljunk, de ezen túl is, hogy mi ez a megfoghatatlan valami, ami a tér [...] Barcsaynak volt egy finom érzékenysége, a szelidsége rá tudta vezetni az embert [...] egy idő után az ember elkezdte érezni, hogy itt már többről van szó, mint hogy összesatírozok egy papírt.”⁹³ „Az anatómiát is ő tanította, nagyon aranyos volt. Mindenki állt a táblánál, és ő mondott valamit, hogy most kar, láb vagy fej, vagy annak a részlete, és akkor fel kellett rajzolni a csontot, izmot, hova kötődik, honnan.”⁹⁴ A geometriáról (Krocsák Emil) már megoszlottak a vélemények, közülük Tölg-Molnár Zoltáné a legpozitívabb: „Ez nagyon jó, ez olyan szellemi tornaóra volt, ami számomra az egyik legfontosabb volt az akadémián.” Pozitívan értékeli Pogány Frigyes építészettörténetét modernsége miatt;⁹⁵ az anyagtant Maurer mint élvezetes, játékos stúdiumot említi, Bak mint ami hasznos lehetett volna, ha kellő időt szánnak rá. A módszertant (Balogh Jenővel) Várnagy Ildikó játékos, hasznos tantárgyként jellemzi, végül a fakultatív murális (Z. Gács György) és a grafikai (Ék Sándor) tanulmányokat Bodóczy ambivalensnek írja le, azzal a hiányérzettel, hogy „csak technikát” tanítottak. A művészettörténetet bár fontosnak tartják, többé-kevésbé botrányosnak látják, hogy csak a régi korokkal foglalkoztak.⁹⁶ Birkás Ákos azonban nem ebben látta a problémát: „Semeddig nem jutottunk, de felölem lehet Tintorettről, Ó-Egyiptomról vagy bármiről úgy beszélni, hogy attól elájulok, hogy milyen impulzusokat ad a mai viszonylatban. Hát ez nem történt meg. Semmi olyasmi, ami arra a feladatra készített volna fel, hogy neked most, a hatvanas, hetvenes években meg kell csinálnod a magad korszerű, a világban érvényes művészetet.”⁹⁷



35. Várnagy Ildikó: Ülő nő, 1967

⁹¹ Barcsay volt talán az egyetlen, aki a szocreál elől a szakmaiságba menekülést példászerűen oldotta meg: 1951-ben jelentette meg *Művészeti anatómia* című könyvét, amely azóta számos magyar és külföldi kiadást ért meg, több mint húsz nyelvre fordították le, és máig tankönyvként szolgál.

⁹² Interjú Maurer Dórával.

⁹³ Interjú Bak Imrével.

⁹⁴ Interjú Várnagy Ildikóval.

⁹⁵ Interjú Bak Imrével; Interjú Bodóczy Istvánnal.

⁹⁶ A művészettörténet tematika (1964-ben) a felszabadulás utáni művészettel zárul. MKE Lt. I-b. 15. doboz.

⁹⁷ Interjú Birkás Ákossal.

Köszönettel tartozom Bak Imrének, Birkás Ákosnak, Bodóczky Istvánnak, Gádor Magdának, Maurer Dórának, Tölg-Molnár Zoltánnak és Várnagy Ildikónak, hogy megosztották velem tapasztalataikat, valamint a Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyv- és Levéltára dolgozóinak, különösen Blaskóné Majkó Katalinnak és Kiss József Mihálynak, hogy segítették munkámat.

Az illusztrációk – Várnagy Ildikó munkáinak kivételével – a budapesti Képzőművészeti Gimnázium archívumából származnak, mivel ott ezt a korszakot tekintve is reprezentatív gyűjtés folyt (minden korban a legjobbnak minősített munkák kerültek be), és lényegében ugyanaz volt a tananyag, mint a Főiskolán (azzal a különbséggel, hogy itt az életkornak megfelelően módszeresen tanítottak, és az ide járó gyerekek közül kevesebb művész lett, mint a főiskolai hallgatók közül). Ebben az archívumban sok olyan munkát őriztek meg, amelyeket a Főiskolára került, később híressé vált művészek (többek között Maurer, Csernus, Bak, Birkás, Lakner, Tölg-Molnár) készítettek.

BIBLIOGRÁFIA

- BALOGH (1969) – BALOGH Jenő: *A vizuális nevelés pedagógiája*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1969.
- BENCE (1972) – BENCE Gyula: A Képzőművészeti Főiskola története, IV. rész, in VÉGVÁRI (1972), 274–284.
- BLASKÓNÉ MAJKÓ – BLASKÓNÉ MAJKÓ Katalin: A mintarajztanodától a képzőművészeti egyetemig, VI. fejezet, <http://www.mke.hu/about/tortenet.php>, letöltve 2011. szeptember 29.
- CSIBRA–SZERDAHELYI (1975) – CSIBRA István–SZERDAHELYI István: *Estétikai alapfogalmak*, Budapest, 1975.
- CSIZMADIA–SZÖNYI [2001] – *A Magyar Képzőművészeti Főiskola részvétele az 1956-os forradalom és szabadságharcban*, szerk.: CSIZMADIA Zoltán–CSIZMADIA Zoltánné–SZÖNYI István, Budapest, MKF, é. n. [2001].
- ESTERHÁZY (1988) – ESTERHÁZY Péter: *A kitömött hattyú. – Függelék a Kis Magyar Pornográfiához. – Magyar Maszat*, Budapest, 1988.
- Interjú Bak Imrével – TATAI Erzsébet: Interjú Bak Imrével, Budapest, 2011. április 18.
- Interjú Birkás Ákossal – TATAI Erzsébet: Interjú Birkás Ákossal, Budapest, 2011. április 7.
- Interjú Bodóczky Istvánnal – TATAI Erzsébet: Interjú Bodóczky Istvánnal, Budapest, 2011. február 22.
- Interjú Maurer Dórával – TATAI Erzsébet: Interjú Maurer Dórával, Budapest, 2011. április 18.
- Interjú Tölg-Molnár Zoltánnal – TATAI Erzsébet: Interjú Tölg-Molnár Zoltánnal, Budapest, 2011. április 18.
- Interjú Várnagy Ildikóval – TATAI Erzsébet: Interjú Várnagy Ildikóval, Budapest, 2011. május 9.
- KISS (2001) – KISS József Mihály: *A Magyar Képzőművészeti Egyetem Levéltára. Repertórium (1845) 1871–1996*, Budapest, 2001.
- KMML – *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*, főszerk.: FITZ Péter, Budapest, Enciklopédia, 1999–2001.
- KÖPECZI (1970) – *A szocialista realizmus, I–II*, szerk.: KÖPECZI Béla, Budapest, Gondolat, 1970.
- MARÓTHY (1964) – MARÓTHY János: A realizmus általában és konkrétan, *Társadalmi Szemle*, XIX. évf. 12. sz., 1964. december, 54–69.
- PRAKFAI–SZÜCS (2010) – PRAKFAI Endre–SZÜCS György: *A szocreal Magyarországon*, Budapest, Corvina, 2010.
- VÉGVÁRI (1972) – VÉGVÁRI Lajos (szerk.): *Száz éves a Magyar Képzőművészeti Főiskola 1871–1971*, Budapest, Képzőművészeti Főiskola, 1972.
- VITÁNYI (1965) – VITÁNYI Iván: A realizmus értelmezéséről, *Társadalmi Szemle*, XX. évf. 5. sz., 1965. május, 65–71.

Mezei Ottó

„A művészet mindig valamilyen egészbe avat be”

Beszélgetés Molnár Sándor festőművésszel (1966)

Az alábbi beszélgetés gépirata Mezei Ottó művészettörténész (1925–2004) hagyatékában maradt fenn, az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattára őrzi (MKI-C-I-214, 257. dosszié). A Molnár Sándortól származó autográf javítások és a betűkép alapján feltételezhető, hogy a hangfelvételt Molnárék gépelték le. Közlésére a felvétel idején nem volt esély, publikálatlanul maradt. Minden valószínűség szerint 1966 első hónapjaiban készült; az akkor harmincéves festő számára sorsfordító évben, ugyanis ekkor fogalmazta meg életre szóló programját, az egyszerre elméleti és gyakorlati vonatkozású *festőjógát*. A beszélgetés érdekessége, hogy bár a *festőjoga* kifejezés nem szerepel benne, annak számos elemét tartalmazza – igaz, még nem rendszerezett formában. Vagyis az interjú a festőjoga megszületése, tudatosulása előtti pillanatról ad számot. A teória legteljesebb változata Molnár Sándor *A festészet tanítása* című könyvében olvasható (Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem–Semmelweis, 2007). Folyóiratunk a szöveg szerkesztett változatát közli. (A. G.)

– *Hogyan jutottál el a teljes absztrakcióig?*

– A modern művészettörténet, festészettörténet két jelentős lépésről ad képet. Az egyik lépés az, amikor a festő a természetből kiindulva – a természetből mint centrumból, egy természeti képből kiindulva – eljut a képig, a formai világig, a tárgyból formát csinál. A másik lépés, amikor ebből a formából egy újabb áttétellel úgynevezett „absztrakt” kép készül. A festészet tárgya a festészet lesz.

– *Amikor elindultál, ebben csak technikai-formai kérdést láttál, vagy emberi, tartalmi, szellemi kérdést is?*

– Itt a formai és a nem formai kérdés teljesen azonos, ugyanis a festészetben a forma hordozza azt, amit általában úgy szoktak nevezni, hogy tartalom. Nincs egy külön – a formától független – gondolati tartalom, a forma maga rögtön és közvetlenül az. Tehát a forma–szín–tér közvetít egy tartalmat, mint ahogy az irodalomban a nyelv fogalomrendszere, a zenében a hangzási effektusok, maga a hang közvetít egy tartalmat. A természetben a tárgy mindössze csak látszik. A képen jelent. Ez óriási különbség. A képen formai megjelenése van a tárgynak, és mint forma: jel, és már jelent valamit. S hogy mit jelent, tehát minek tulajdonít a festő jelentőséget, az filozófiai kérdésekhez vezet. Ma sokan azt gondolják, bizonyos eléggé primitíven elgondolt és megfogalmazott szövegek alapján, hogy a művészet filozófiaillusztráció. Meghatároznak egy tartalmat, előírják a formai megjelenését, s azt gondolják, hogy ebből művészet lehet, vagy hogy a meghatározott forma kifejezi a meghatározott tartalmat. Ez enyhén szólva is képtelen naivság. A vizuális és a filozófiai nyelv egymással nem keverhető, jóllehet megfelelések vannak közöttük. Csakhogy az egyik nyelv értelme nem tehető át egyszerűen a másik nyelvre. Ez a művészeti alkotások értelmezésének nehézsége.

- *Azt mondtad, hogy lényegében a formából sugárzik a jelentés.*
- Pontosan.
- *Amikor ezeken a formai etapokon keresztülmentél, ez a jelentés konkrétizálódott benned? Vagy te is akkor döbbsz rá a jelentésre, miután mint forma előtted állt a vásznon?*
- Az én esetemben ez párhuzamos jelenség, mert – amennyire adottságaim engedik – megpróbálom fogalmilag is kíséni azt, amit csinálok. A festők általában pontosan érzik a formák jelentéstartalmát. Érzik, érzékelik, hiszen egész emberi lényük bevetésével festenek, a forma belőlük következik, de átvilágítani, az értelem fényében meglátni nem tudják. A festő saját vakságáról beszél. Ezért a festők nagy százaléka – ahogy mondják – nem túl okos. Gondolatilag kevésbé foglalkozik a művészettel, vagy ha igen, abban nincs sok köszönet. A festő annak ellenére, hogy fogalmilag nem tisztázza a maga számára a formák jelentéstartalmát, nagyon is jól tudja, mit csinál, mert nem csak az értelmével, de egész lényével fest.
- *Legfeljebb nem tudatosan.*
- Legfeljebb nem tudja átfordítani a fogalmiakra. Én hamar felfedeztem, hogy a festő bizonyos értelemben vaknak születik, és egész életében vak is marad.
- *Mindig egy természeti motívumból indulsz el, majd kialakítod a saját formavilágodat, és az a gondolati anyag.*
- Erről van szó.
- *Azt mondtad, hogy tisztázod a magad számára a dolgokat, ami a modern festészet kapcsán izgalmas kérdés. Ezt mint teljesen racionális tevékenységet viszed végig, vagy spontán, kiszámíthatatlan, mélyről, a tudat egyre mélyebb rétegeiből jövő erők is visznek, amikor formába öntöd, formává alakítod át ezeket a motívumokat?*
- Mind a kettőnek nagy szerepe van. A rációnak, tehát az átvilágítási képességnek – annak, hogy világosan lássam: mi történik, mit teszek, hogy ne legyek vak erők játékszere – rendkívül nagy jelentőséget tulajdonítok, többet, mint amit ennek a festők szoktak. Viszont feltétlenül érzelmi, tudat alatti energiák vezetnek az embert, amikor fest. Különben mit világítana át? Van egy fogalmi logika, amivel nevének nevezi, és egy vizuális logika, ami felszínre hozza – ez az átvilágítás. De meg is fordíthatom: van egy fogalmi logika, ami felszínre hozza, és van egy vizuális logika, ami megnevezi, jellel értelmezi át – ez az átvilágítás. Nézi az ember az üres vásznat, és kezdi felrakni – mondjuk – a pirosakat, és ekkor már belekerül egy érzelmi hálózatba, vizuális logikába. Már érzem, hogy bizonyos mennyiségű zöldnek kell jönni, vagy kéknek – válogatok a kialakult jelek között. Rakom fel a kékeket, érzem, hogy itt vagy ott megbomlott az egyensúly, a formákat ritmusba rendezem, figyelem a mozgás alakulását. Ilyen vizuális logika is van. Az egyik szín kívánja a másikat, az egyik forma kívánja a másikat, az egyik ritmus meghatározza a másikat – megindul a teremelési folyamat, ami a vizuális gondolkodás következménye. Tapasztalat, hogy egy festő mennél jobban átadja magát ennek a vizuális logikának, annál biztosabb, hogy a műben létrejön a sugárzás, ami a helyes vizuális beszéd következménye. Ha ez a sugárzás az évszázadok során egyre növekszik, létrejött a remekmű. Ami nem más, mint

a tiszta, zavartalan festői beszéd, a képi nyelv, a vizuális logika zavartalan világossága és tisztasága.

– *Téged a színek felrakásában, a színek válogatásában egy úgynevezett „impresszionista” elmélet vezet? Vagy egy másik színelmélet alapján, a kiegészítő színekre támaszkodva, inkább az erősebb érzelmi sugárzást adó színeket választod – függetlenül attól, hogy azok miként illeszkednek egy bizonyos komplementer rendbe?*

– A dolog itt is kettős. Egyrészt vannak színelméletek, amiket az ember ismer – „komplementerek”, „szimultánok” –; a szám, forma és szín összefüggésének törvényszerűségei. Ezeket figyelemmel kíséri, és igyekszik felhasználni őket. Ugyanakkor feltétlenül egy ösztönös folyamat rakatja fel a festővel a színeket, változtat meg bizonyos mennyiségeket, de olyannyira, hogy az ember elkezd egy képet, mondjuk pirosban, és mire befejezi, kék lesz vagy szürke. Itt van ez a téli táj, mindenhol látszik a háttérben a piros jelenléte. Vörös-kék variáció volt, mint a mellette levő kép, de mire befejeződött, egészen tört szürke lett.

– *Maradjunk ennél a képnél. Hogy jutottál ehhez a formai ösztönzéshez? Említetted, nemcsak színbeli logika van, hanem a természeti formán belül bizonyos formák autonóm módon kezdenek élni. Te miként alakítod ezeket?*

– A forma felszabadulásában a legnagyobb jelentősége a kubizmusnak volt a 20. századi képzőművészeti gondolkozásban, mégpedig abban az értelemben, hogy másfajta törvényszerűségeket fedezett fel, mint a reneszánsz perspektíva. Másfajta és mégis ugyanazt. A kubizmus lényege, hogy feloldotta a tér és a tárgy szembeállítását, és a teret bevitte a tárgyba, és a háttérrel is formailag értelmezte. Ezzel üresség keletkezik a tárgyon belül – a tárgy kiürül –, és formai jelek keletkeznek a háttérben, és így létrejön a tárgy kontúrjától független formai és téri szerkezet. A kubizmusnál a forma geometrikus, függőleges, vízszintes, néha félkörös jelekből áll. Ezt tovább lehet vinni a kalligráfia értelmében: az ember kiválasztja a formákból és fény-árnyékokból azokat a geometrikus elemeket, kalligrafikus jeleket, amiket a természeti motívumok kiadnak, közben mindenhol üresen marad a tér, és így létrejön egy olyan formai szerkezet, ami nem a tárgyak külső kontúrján alapszik. Létrejön a nyitott tárgy, amely magába fogadja a festő belső világát és az üres teret, elkeveredik vele, fölveszi az én és a tér ritmusát, a folyamatosságot és a folytonosságot, ami az egész képi felületet cirkuláló mozgásba hozza.

– *Biztos ismered az úgynevezett alap-pszichológiai elméletet, hogy lényegében van a háttér, és van a forma, amely az előtérben van. A kubizmus a formának juttat nagyobb szerepet. Természetesen a háttér ott van a formában oldva, de az előtérben álló alak jut nagyobb szerephez. Viszont, ahogy nézem, a képeidnél nehezen tudnánk arra választ adni, vajon a háttérnek vagy a formának van-e nagyobb szerepe.*

– Egy festő munkásságáról nem lehet úgy beszélni, mintha egységes volna, mert bizonyos korszakokra oszlik. Magam is számos problémával foglalkoztam. Ilyen a stúdium, majd a figuratív időszak, aztán a fél-figuratív korszak, ahol a formai jegyek kialakultak. Később a formák egyre önállóbb szerepet kaptak, a kontúroknak és a tárgynak egyre kisebb jelentősége lett. Eleinte a formák szigorúbbak, szárazabbak, grafikusabb jellegűek voltak, mert az erőfeszitésem arra irányult, hogy megtaláljak

egy önálló, gazdag formarendszert. A kontúrtól való megszabadulás alkalmat ad arra, hogy az ember sok motívumot fessen egy képbe, tehát az áthatásra, önmaga elkeveredésére a természettel. A motívumok tehát kölcsönösen áthatják egymást.

– *Egyetlen képen belül?*

– Igen. Például ezen a téli tájon belül, ha az ember megfordítja, akkor egy másik táj van, figurák, és olyan dolgok, amelyek a gyermekkorból, az emlékekből, álmokból mint asszociatív képek megmaradtak.

– *Ezek előre elhatározott szándék szerint merülnek fel benned?*

– Nem.

– *Hanem a feldolgozás során a formából adódnak?*

– Pontosan. A formarendszer asszociál további motívumokra. Így kerül bele a szürrealizmus, annak tárgyi naturalizmusa nélkül, tehát a jelrendszer megterhelődik az ember emlékképeivel, élményeivel, tudatalattijával. A jelrendszer végül olyan alakult, hogy ezeket összevonta a természeti motívumokkal. Egy kő, egy fa, a víz fodrozódó felszíne, a lomb vibráló felülete, vagy a gyermekkori emlékek, arcok összekeveredtek a képben. A jelek megterhelődtek ezekkel az érzelmi jelentésekkel is, és a természeti jelentésekkel is; összevont formák alakultak ki (ezeket kozmikusnak is lehetne nevezni), amik sokféle asszociálnak. Aztán jött egy időszak, az oldódás után, amikor a formák megteltek színnel, szenvedélyes, akaratos, lángoló, szenvedésteli színnel. A szín lépett az előtérbe, ugyanis a forma már kézben volt, és átengedtem magam érzelmeimnek, szenvedélyeimnek, a színt egészen a robbanásig fokozhattam, amennyire csak az energiáit kifejezésre alkalmassá tudtam tenni.

– *Tehát korábban, amikor ezt a módszert kidolgoztad, a forma volt domináns alap számodra?*

– Úgy tapasztaltam, ez törvényszerű folyamat. Az első lépés a természettől a formáig. A második, a formából képezni. Ez a művészet művészete. A festészet festészete.

– *Itt ez a női akt már formaibb, elvontabb megoldás. Hogyan valósítottad meg?*

– Beállítottam az aktot, bár általában modell nélkül, vázlatok után festek. Felrajzoltam a külső kontúrait, ahogy illik, tehát megjelöltem a tárgyat, tömeget. Aztán a formákból és a fény-árnyakból, melyek a motívumon, az akton voltak, elindultam egy felfedező körútra: kikeresni a jelek karakterét és jellegét, ami a képen kék színű. Gondosan ügyeltem, hogy olyan jelhez jussak, aminek van bizonyos szürreális utalása is. Ahol, ha nem tekintem az aktot, egy-egy jelnek külön is önálló karaktere van, mint a gyökereknek vagy a faágaknak. Tehát már eleve igyekeztem sűrítést, jelentést adni a jelnek, amit az aktból nyertem. Miután ezeket a formákat így gondosan végig-elemeztem a figurán, és kialakítottam, felfestettem a vöröset, ami az egésznek a tetrét és az alapját jelöli. Egy ülésre készült, tehát nem hosszú fejlesztés eredménye. Különben sokáig szoktam egy képen dolgozni.

– *A téli tájra visszatérve, ha mint kész képet szemléljük, akkor van valami formai kiindulási pontja a megértéshez? Honnan indítanád el a szemlélőt, hogy a képet mint egészet lássa?*

– Nem tartom fontosnak, hogy felismerjék, hogy téli táj. Mert a kép sohasem téli táj, hanem kép. Az ember szinte sohasem a szerint a sorrend szerint néz végig egy

képet, mint egy pillanattal előbb, sem klasszikust, sem absztraktot. A szem mindig más sorrendben követi végig a forma–szín–tér viszonylatokat, és, hogy úgy mondjam, mindig más zenét lát.

– *Tehát Rembrandt vagy Tintoretto műveit sem mint figuratív képeket kell felfogni, ahol látom az alakot, mellette a másikat, és a kép mint egy bizonyos esemény, cselekmény együttese rögződik bennem, hanem ezeket is csak mint formát értelmezem, nem irodalmilag.*

– Egy Rembrandtnak semmi köze nincs ahhoz, hogy a kép „rabbinust” ábrázol. A „rabbinust” megfestheti Edvi Illés Aladár, Rubens vagy Giotto, és mindegyik kép tökéletesen más formarendszerű, hatású és jellegű lesz. Giotto mennyei tisztasága, tiszta, dekoratív színei, geometrikus formái, Rembrandt fény–árnyéka, mélysége, sötét tónusai, Rubens szenvedélyes formakavargása mind másról beszél. A „rabbinus” mindössze alkalom arra, hogy a festő kibontsa vizuális formarendszerét. A másfajta formarendszer másfajta tartalmakat közöl.

– *Említetted, több periódusod volt. Ez azt jelenti, hogy az egyes periódusokban más formarendszerrel dolgoztál? Minek alapján különíted el egymástól a periódusokat?*

– Az első időszak volt a stúdium, majd néhány figuratív kép. Aztán más volt a főiskolán elkezdődött időszak, amikor mindent megfestettem, ami hatás engem ért. A modern művészet összes izmusait végigfestettem, elméleteiket kerestem, összegyűjtöttem. Gondolkoztam és festettem, semmi más szándékom nem volt, csak az, hogy gyakorlatilag megtanuljam, amit a modern művészet tud, hogy mit akar a különféle irányzatokkal, törekvésekkel. Ez évekig tartott; lázas munkával, éjt napallá téve egyik félórán így, a másik félórán úgy festettem. Sokat kínlódtam. Zavaros időszak volt, sok munkával. A következő időszakban mindez letisztult, és kialakult az a határozott elképzelésem, hogy a természetnek és az absztrakciónak áthatásba kell kerülnie. Ha az egyiket elnevezem férfinek, a másikat nőnek, akkor nem nehéz elképzelni, mit akartam. A munkafolyamat az volt, hogy egy motívumot és egy absztrakt formát megpróbáltam egymással átvilágítani, egyiket a másikkal áthatni. Átmeneti képeket festettem. Így kötődött össze folyamatossággá az első időszak stúdiuma, figuratívja a második időszak átmenetével. Mutattam már rajzokat, önarcképet, ahol nagy szigorúsággal geometriai háló alá rajzoltam egy arányrendszert. Ez volt az első erős érdeklődésem a szám–geometria–szín iránt. Volt egy pár festő barátom, akikkel mindezt együtt csináltuk végig.

– *Kimondottan természeti motívumok, tehát nem klasszikus képek után?*

– Természeti motívumok után. Vettem egy természeti motívumot és egy arányrendszert, ami leginkább az aranymetszés bizonyos rendszere szerint felrajzolt hálózata volt, belerajzoltam a formákat, amikből megpróbáltam kiemelni a jeleket. Ez hosszú időszak volt, ennek a terméke majdnem mindaz, ami itt van. Aztán a kontúrok megszűntek a tárgy körül, belekeveredtek az emlékképek, és egyre inkább csak a jelek jelentek meg, a festői formák, a kalligráfiák. A természet egyre sűrítettebb kivonatai lettek az Énnak és a természetnek elkeveredéséből adódó jelek. Mindez oldottá vált, és festőivé. Végül a szín feltöltötte a formákat, szenvedélyesen, örületes erővel, tűz-

zel, intenzitással, és megfőkezhetetlenül jelentkezett a minél erőteljesebb mozgás és ritmus igénye. Majd a forma beolvasztásának igénye a színbe. Összeolvasztás. Közben még egyszer jelentkezett a szám–geometria–szín tiszta igénye is. Most egy újabb periódus kezdetén állok, ami pár hetes mindössze, ez a vajúdás és a válság időszaka. A természet teljes elhagyásának gondolata. Valami olyasmi jelentkezik most, hogy a színt tenni meg minden tartalom hordozójává. Mint a növénynek a virág, a festészetnek a szín a lényege. A szín intenzitása, téri, érzelmi és egyéb tartalmaira való teljes ráállás.

– *Vannak erről közelebbi elgondolásaid? Kandinszkij például felállított egy elméletet, melyben meghatározta, hogy minden fontosabb színnek mi az érzelmi és értelmi jelentése, s ezek – a formától függetlenül – milyen viszonyban állnak egymással.*

– Mi ezt a legelső periódusunkban elvégeztük. Talán másfél évig is foglalkoztunk színek jelentéstartalmával és pszichológiai hatásaival, mégpedig olyanféleképpen, hogy megpróbáltunk analizálni egy adott színelületet. Itt nem erről van szó. Engem most főleg a szín téri hatása érdekel. És a tónus, a szín és a tér kapcsolata. Tehát még egyszer: az első lépés, hogy a természetből, a tárgyból formát fest a festő, és nem tárgyat. Olyat, ami jelent, és nem olyat, ami csak látszik. Ezt, ha nincs felizgatva valamilyen elmélettel a kép ellen, majdnem mindenki tudja követni – kis érzékenységgel, kevés műveltséggel is. A második lépés a művészet művészet. Először a természetből művészetet, aztán a művészetből még egyszer művészetet csinál. Tömény eszenciát. A tárgyat fölszívja a forma, a formát a szín.

– *Nem ez az igazi absztrakt festészet, amit most szándékozol csinálni? Ha az absztrakt festészetet eredeti értelmében értem, akkor, amit eddig csináltál, az nem absztrakt festészet.*

– Pontosan így van.

– *Ezt lehet kompromisszumnak, vagy fél-absztraktnak nevezni.*

– Nem kompromisszum. Semmi esetre sem. A művészet mindig valamilyen egészbe avat be, még ha az igazsága részleges, akkor is.

– *Tehát most tartasz ott, hogy véglegesen és teljesen elszabadulj a motívumtól, és csak a festészet lényegére, a színre támaszkodj. A szín fontosabb, mint a forma.*

– Számomra most fontosabb. Ugyanis úgy érzem, hogy a forma, még a geometrikus is, külső forma, mint ahogy a tárgy is az.

– *A szín nem teremthet önmagában formát? A szín a vásznon formává válik, körülhatárolt egységgé, elemmé változik.*

– Én most arra törekszem, hogy a festészetben elképzelhető legteljesebb mértékig, forma nélkül, teljes egészében a színt és a színben belső tulajdonságként lévő tereket engedjem uralomra jutni. Megállni az űrben szédület és kapaszkodó nélkül. A szín érzékenysége a tér.

– *De honnan veszed az inspirációt? Azt hiszem, a szín ehhez kevés, szükséges egy olyan benső, emocionális indíték, ami különbözik attól, amikor a motívum adott kellő inspirációt az első lépéshez. Most ez nincs.*

– Az előbbi képek centruma a természet volt, amiből a képi forma született. A mostani képek centruma már a kép, amiből teljes absztrakció születik. A mostani festményeim tárgya a festmény. Hogy mi késztet festésre? Nem tudok mást mondani, mint hogy a szín, az érzékeny tér, a semmi.

– *A szín magában hordozza a téri viszonylatokat?*

– A szín mindent magába foglal. Ha az ember egyszerűen lefest egy kékét vagy egy vöröset, és megnézi, a kék mérhetetlen messzeségűnek tűnik, a vörös előreugrik. Cézanne mondta, hogy a mélységet csak az igazsággal együtt lehet érinteni, és hogy a színek ennek a mélységnek a kifejeződései a felületen.

– *Ahol csak a vörös szín különböző árnyalatai uralkodnak, ott is megvannak ezek a téri viszonylatok?*

– De még mennyire! Egy szín kidolgozása a szín és a tónus kapcsolatából születik, a szín és a fény-árnyék kapcsolatából. Egy szín rétegzett valőrjei térrétegek. Gazdag, szinte zeneien hangszerelt térrétegeket lehet felépíteni. Ez a kidolgozottság az az érzékenység, ami felszívja a formát, és a helyére kerül.

– *Csupán téri viszonylatokból is fölépülhet egy kép?*

– A kép a látszat és a jelentés síkján mozog. Amit látunk, jelent. Mit jelent? Hamvas Béla szerint a képnek három lényeges jelentéstartalma lehet: libidó, monomania és katarzis. Ez a jelentés aztán – mint a képek szellemi háttere és tartalma –



36. Molnár Sándor: Reggelizők, 1963

formára, színre, térre, stílusra és minden mozzanatra kiterjeszti a hatalmát, és a vázszonra kerülő formarendszer meghatározója.

– *Ezt magadra vonatkoztatod?*

– Magamra és másokra, mindenkire. Libidó – Jung szerint ez az életizgalom – tartalmú az olyan kép, amiben benne marad a tárgyak és a természet által minket körülvevő életizgalomból, életélvezetből fakadó nyugtalanság. Legmagasabb megjelenési formája az esztétika. Esztétikus például Matisse, meg az expresszionisták. Ez alacsony szellemi állapot, nem lát túl az esztétikusan irritáló környezetén. A művészet legalacsonyabb foka, talán nem is művészet. Matisse komoly élvezetekben részesíti a nézőt, megjeleníti a szépséget mint az élvezet tárgyát és az élvezet legmagasabb fokát. Nem lehet jobban gyönyörködni egy képben, mint egy Matisse-ban. El kell menni Leningrádba vagy Moszkvába, és meg kell nézni a csodálatos Matisse-okat. Úgy merül el egy kében, mint egy milliomos a fürdőmedencéjében... Elmerülsz az azúrkék vízben, süt a nap, gondod nincs – ez az abszolút élvezet. A második fokot Van Goghgal lehetne fémjelezni vagy Wolsszal: ez a monománia. Igazságot keresnek, mindenáron az abszolút igazságot akarják. Tragédiájuk a megtalált igazságuk részlegessége. Rendszerint rá is megy az életük; ez a nagyságuk és a dicsőségük. Csak az igazságuk érdekli őket, semmi más – se környezet, se pénz, se hír, se élvezet, se karrier, se siker –, mindent feldúlnak, hajszolják a maguk abszolút igazságát, és rájuk szabadul minden, amivel szembekerülnek, és végül összetörnek.

– *Látsz erre példát a magyar művészetben?*

– A magyar művészet teljes egészében a libidóban maradt. Annak is lapos, provinciális, alacsonyrendű formájában. Az egyetlen kivételnek Csontváryt látom, aki elérte a monománia alacsony fokát. Európában nem azért nem becsülik a magyar művészetet, mert nem csinálunk neki elég propagandát, hanem mert ebből a nagy adag butasággal kevert provinciális libidóból nem tudott kilépni, és így nem tudott semmi jelentőset mondani az országhatáron túl. Egyedül Csontváry tudott valamit mondani, őt ismerik is.

– *Akkor most már a harmadikat kellene hallani.*

– A katartikus. Ezeket a megjelöléseket értékfokozatoknak fogom fel. Mintha egy követ dobánk a vízbe, és az elkezd gyűrűzni. A legkisebb, a legszűkebb kör a libidó, annál tágabb kör a monománia, amely magában foglalja a libidót is, a katartikus pedig magában foglalja az első két kört, felemelve, átváltoztatva és megtisztítva. A katarzis a görög tragédiák értelmében vett megtisztulás. Tragikus folyamat, a monománián való átlépés a végső emberi megtisztulásért. Ilyet az egész európai művészet keveset alkotott. Ilyen Michelangelo utolsó Piétája, amin a forma összetört, és átlátunk valami megnevezhetetlenbe. Ilyenek Rembrandt öregkori munkái és Beethoven utolsó művei. Ez a legmagasabb fok, amit eddig a művészet elért.

– *A modern festészetben is tudsz rá példát?*

– Nem tudok. Amennyire én a modern festőket ismerem, a legmagasabb fok, amit 1910-től mostanáig, tehát ötvenhat év alatt – ez elég rövid idő – elértek, az a kidolgozott monománia. Például Wols vagy Mondrian. Tobey is megpróbált átlépni a monománián a végső letisztuláshoz, de nem sikerült. A libidófestészet a minden-

kori szalonművészet. Olyan udvari festészet, amely senkinek sem árt, udvarias, teljes mesterségbeli tudással, hallatlanul magas esztétikai fokon mond az ember számára abszolút jelentéktelen, lényegtelen dolgokat. Például Munkácsy.

– *És Rouault?*

– Rouault a monómánia legmagasabb foka. Néha a katarzis közelébe kerül, de nem sikerül elérnie, mert az utolsó percben, mikor nyíltan, minden ellenkezés nélkül túl kellene lépnie a monománián, mindig megvigasztalja magát a vallással.

– *Csontváry miért nem tudta elérni a katarzist?*

– Csonváry tipikus szektariánus. Magyarországon rengeteg szekta volt és van most is, mert itt az igazság nagyon szűkre szabott. Sok a majdnem az örületet súroló rögeszme, fixa idea, de ez már nem monómánia.



37. Molnár Sándor: Sárkányölő, 1966

– *Én most konkrétan két képre gondolok, mégpedig a Zarándoklásra, illetve a Magányos cédrusra. Van egy festő ismerősöm, aki megesküdt arra, hogy a Cédrusban Csonváry az égisz erő fát jelenítette meg. Miután Németh Lajos könyve megjelent, kiderült, hogy a Zarándoklásban ősi keleti mítoszok kaptak formát. Tehát Csonváry – és ezt szeretném ellened vetni – e műveiben univerzális érvényű igazságot fogalmaz meg.*

– Csonváry féldilettáns szektariánus, de kétségtelenül a legnagyobb festőnk. Ez nálunk a színvonal. Mert a többi vagy korrupt, vagy alacsony színvonalú, vagy mind a kettő. Ennek áttöréséhez örület kellett. Az égisz erő fa, a mítoszok – primitív, dilettáns mese a képben. Csonváry nem ezért, hanem ennek ellenére nagy. Hogy milyen mítoszokat fogalmazott vagy nem fogalmazott meg, az semmit sem jelent a képnek illetőleg. Mindez nem a kép tartalma, hanem ráaggatott mese.

– *Csak az európai művészetre koncentráltál?*

– Igyekeztem koncentrálni mindenfajta művészetre, amit ismerek, ami csak hozzáférhető.

– *Nekünk nyilván az európai művészet adta a legtöbbet.*

– A tasizmusban, de az avantgárd művészetben általában is nagy szerepe volt és van a keleti művészetnek és az egész művészeti hagyománynak. Én csak üdvözölni tudom, hogy a keleti és a nyugati művészet között járható út keletkezett; azonosság időben és térben, ahol kelet és nyugat, észak és dél, és mindenfajta törekvések áthatják egymást. Csak örülni tudok annak, hogy nem nemzetek, nem osztályok, nem kasztok és még csak nem is földrészek, hanem egy világfestészeti folyamat van kialakulóban. Az információ gyorsasága révén a világ minden pontján tudják, hogy mit festett Picasso két nappal ezelőtt. Ami nálunk történik, hogy ebben nem óhajtottunk részt venni, örülség. Benyújtjuk a provincia külön számláját: „Ugocsa nem koronáz.” Magyarország nem lesz sohasem a világ, de még csak Európa szellemi központja sem, ez világos. Amit tehetünk, hogy komolyan vesszük saját lehetőségeinket.

– *Tehát a modern festészetben nem juthatnak szóhoz a helyi sajátosságok?*

– Dehogynem, sőt nagyon is erősen. Például a COBRA, mely tipikus németalföldi piktúra, minden nehézség nélkül elkülönül például a francia festészettől, és ezektől az amerikai vagy a japán. Itt nem arról van szó, hogy uniformisba bújtatjuk a művészetet, éppen ellenkezőleg. Kialakult egy olyan szellemi pont, melyben a különbözőségek találkoznak.

– *Csontváry talán ezt vitte az európai festészetbe. Ahogy a románoktól Brancusi vitt valami olyat, amit a franciák nem produkáltak.*

– A franciáknak elég mértéktartó a magatartásuk, és ez megkülönbözteti őket minden más nációtól. Náluk kevés az absztrakt festő; aki van, azt is inkább idegen ösztönzések viszik az absztrakcióig. Ezzel szemben a németek hallatlan energiával törnek az absztrakcióra, az absztrakció és a szürrealizmus szinte nemzeti karakter számukra.

– *Ez a régi korokra megy vissza. A franciák hajlamosabbak a formai analízisre, racionálisabb, elemző eljárásokra, míg a németek a spontánabb, rációt félredobó, hevülékenyebb, beleérzőbb formai megoldásokra. Ha áttekinted a ma dolgozó idősebb hazai absztrakt festőket, Bálint Endrét, Lossonczy Tamást, vagy Vajdát, aki már meghalt... van sajátos nemzeti karakterük?*

– Van, persze, hogy van.

– *És hogyan fogalmaznád meg?*

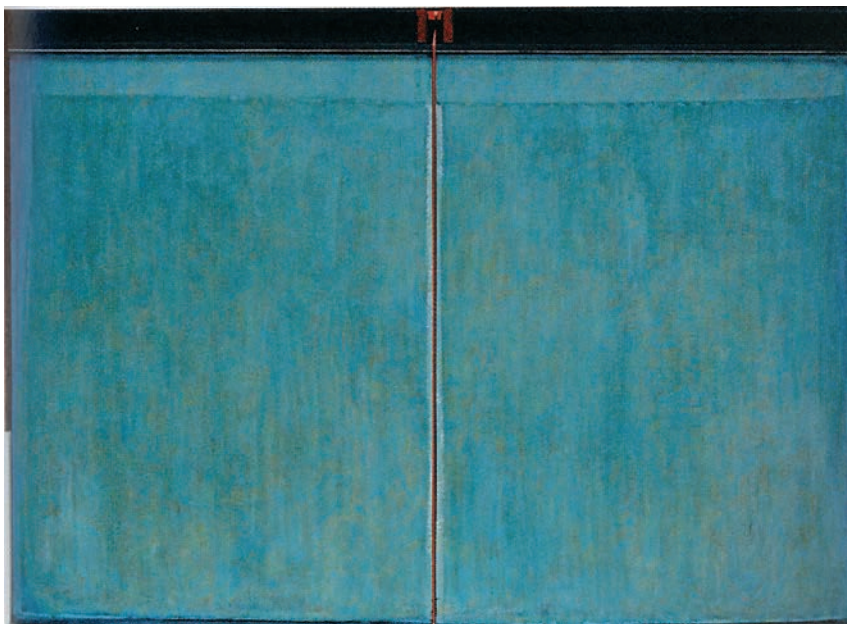
– Ez a legnehezebb kérdésekhez tartozik.

– *De lényeges kérdés. Kezembe került egy interjúsorozat. Ebből kiderült, hogy Franciaországban számos magyar művész él. A franciák elsősorban azokat publikálják közülük, akik az ő – ahogy mondtad – „nemzeti karakterük” irányába illeszthetők, mondjuk Vásárhelyit, Schöffert. Pedig van ott jó néhány kitűnő magyar művész, akiről alig tudunk, mert nem tudják hova tenni őket.*

– Hamvas Béla gondolata szerint Magyarország mint tájgénusz nem egységes, hanem öt részből tevődik össze. Ebből az első az északi rész, aminek a reprezentánsa Gulácsy Lajos. Természetérzékenység, miszticizmus. A második a nyugat, amelynek a középpontja Párizs, s amit mondjuk Széchenyi és általában a magyar absztrakt festők reprezentálnak. Kulturáltság, civilizáció. A harmadik délnyugat, a középpontja

Athén és Róma. Berzsenyi, Kisfaludy. Idill. A negyedik Erdély, középpontja Bizánc. Szakadékos, etikett és méregkeverés. Ikonfestészet. Csontváryban is sok az erdélyi jelleg. Az ötödik az Alföld, erős én-kihangsúlyozás és szabadságvágy. Tornyai és Koszta. Ez az ország ilyen különböző génuszú területekből áll. Az öt terület valamilyen egy-sége a magyar ember. De az ötöt ritkán sikerült egy emberben realizálni. Kettőt-hármat igen, de mind az ötöt együtt csak ritkán. A magyar ember karaktere, hogy ez az öt terület széthúz, legszívesebben megenné egymást. Ez az örökös acsarkodás. Széchenyi azt gondolta, hogy nyugatot kiterjesztheti az egész országra, nem gondolt arra, hogy az Alföld soha nem fogadja be. Az öt génuszt ki kell művelni. Föl kell emelni, meg kell tisztítani, de elsősorban önmagunkban realizálni és aktuálissá tenni. Ez Magyarországon még nem sikerült. Többek között ezért sem tudunk Európának semmi jelentőset mondani. A mondanivalónk ott kezdődne, ha az öt génusz magas szellemi fokon meg tudna nyilatkozni képből, zenében vagy filozófiában, életszemléletben. Magyarországon soha nem volt gondolkodó, filozófus. Ez a színvonal roppant alacsony voltára utal. Egy ország, amit soha nem világítanak át; egy ország fej nélkül, gondolat nélkül, értelem nélkül, világosság nélkül, komolyság nélkül. El lehetne képzelni a görögöket a filozófusaik nélkül? Nem tudom elképzelni őket gondolkodó, építész, szobrász, festő és költő nélkül. Mindez összetartozik.

– *Ez földrajzilag, geológiaiilag, botanikailag is így van. Például Magyarország gyűjtőhelye bizonyos jellegzetes fajoknak, melyek északon, keleten, nyugaton, délen is megtalálhatók. A jó múltkor naiv festőkről kellett írnom. Két festőt volt szerencsém közelebről megnézni, az egyik Gajdos János, a másik Győri Elek. Mindketten észak-magyarországiak. Kiderült, hogy a cseheknek is hasonló naiv mesterei vannak, a szerbeknek, a horvátoknak ugyanúgy, akik hasonló témával, hasonló módon dolgoznak. Vagyis a Kárpát-medence naiv mesterei kialakítottak egy sajátos formanyelvet és szemléletmódot, amely nyugaton – itt elsősorban a franciákra gondolok – teljesen ismeretlen. A magyarok – feltéve, ha az akadémikus sallangoktól megszabadulnak – sokkal mélyebbre, sokkal eredetibb, ősből, érintetlenebb rétegekig lenyúlnak, az emberiség ősi élményei valahogy tökéletesebben revelálódnak bennük, mint a franciákban. Ha ez így van a naivoknál, akkor a hazai absztraktoknak – akik szintén kötetlenül dolgoznak, nem fogadják el a ráció korlátait – feltehetően ugyanúgy fel kell hozniuk valami olyan sajátosan egyedit, ami különbözik mindattól, amit Nyugaton láthatunk.*



38. Molnár Sándor: Princípium, 1968

– Ez a fogalom, hogy „különbözik”, nem elégséges. A festőnek feltétlenül kell, hogy legyen személyes hangja. Nálunk most ráteszik a végső tétet is erre a „különbözőségre”, de semmi különösebb jelentősége nincs. A festészet nem egy ember szélységeinek kérdése. Nem divat. Voltam például egy absztrakt kiállításon, és ott egy laikus odament a festő feleségéhez, és megkérdezte: „És tessék mondani, ez milyen irányzathoz tartozik?” Mire a festő felesége azt válaszolta: „Ez, kérem, nem tartozik sehova, ezt a férjem magából merítette.” Ilyen nincs. A művészetnek vannak örök problémái, ha azok az időkben másként is fogalmazódnak meg. És hogy milyen problémát dolgoz fel egy festő, az a saját érettségétől függ. De minden festő, aki az időkben bármikor és bármilyen stílusban már egyszer megfogalmazta ugyanazt a problémakört, az neki a rokona. És hatással is van rá. Ezt a hatást fölveszi, földolgozza, és beépíti magába. Mindenkinek van apja, anyja, ha más nem, hát akkor a teremtető alkotta, de nem önmagából merítette önmagát. Mögöttünk áll egy gazdag festői kultúra, aminek ismerete és tudomásul vétele a művész számára kötelező. Persze mondanom sem kell, hogy az említett festő sem magából merített, hanem igen sok van benne Chagallból, Nayból, Pollockból, és sok más mindenből, úgyhogy nagy a rokoni fája. Rendkívüli jelentősége van a mesterek választásának. Mindenki a saját képére választ mestert. És a hatások mindenkit átformálnak önnön képükre. Az, hogy mestert választ, feltételezi azt is, hogy magasabb színvonalú festőt választ, mint saját maga. Egy nagyobb erejű festőt, akinek a kisugárzása nagyobb: „Én abba a kisugárzásba belépek.” De előfordulhat az is, hogy utóbb intenzívebbé válik, mint mestere. Mindenesetre a „magából merít” provinciális gondolat, tipikus magyar gondolat, a kulturálatlanság és a hagyománynélküliség gondolata. Van Goghnál nagyobb egyéniséget bizonytalannal nem lehet mondani, ő tényleg szélső érték, individualisan kimagasló. Vannak a tömegfestők, akik életük végéig főiskolai tanulmányokat festenek. Nálunk most ez a Képcsarnok. Teljesen jellegtelen, összerosódott festők, senki sem tudja megkülönböztetni őket, de nem is érdemes. Ezzel szemben van az egyéniség, mondjuk Van Gogh. És még Van Gogh sem önmagából merített; megalapítható nála Delacroix, Millet, a japán fametszetek hatása, és még olyan rossz festő is, mint Jozef Israels. Milyen ellentétes hatásokat tud egy festő összeolvasztani magában! Delacroix és a japán fametszet rendkívül messze van egymástól, és Van Goghban mindez egyesült. Magyarországon minden festő „magából merít”, és mégis szármalasan jelentéktelen. Van Gogh megvallotta csodálatát a mesterei iránt, de ez nem tette jelentéktelenebbé, sőt. Hozzákötötte magát a hagyományhoz, a hagyományt aktuálissá tette az időkben, és így elkerülte a szélséget, a divatot.

– *És ezt hogy tudod magadra vonatkoztatni?*

– Megvannak a magam mesterei. A klasszikusok közül változatlanul csodálom Tintoretót, Grecót, Michelangelót, Rubenst, Rembrandtot, a század eleji triászban Van Goghot. Ott a reprodukciója a falon. Szeretem Mondriant, Wolsot, a franciákat, de ezektől a nagy hatásoktól függetlenül minden időszak minden művészetét szeretem. Egészen különféle dolgok érintenek meg, átsuhanó hatások. Ezek az ember mélyebb rétegét érintik, felhoznak, kiemelnek onnan valamit. A festő nem a természettől tanul meg festeni – és ez sohasem volt így –, hanem mindig a festészettől. Ezért ré-

gen úgy oktatták az ifjú titánokat, hogy beléptek a mester műhelyébe és festéket törtek, a stúdium egyik legfontosabb része pedig a mester képeinek másolása volt. Amit megtanult, a képi megfogalmazás, ma így mondanánk: a stílus. Megtanult vizuálisan gondolkozni, és ez aztán összekapcsolódott a természettel. Szemben a mai főiskolai oktatással. A szerencsétlen tanár azt sem tudja, mit tanítson a szerencsétlen növendéknek. Odaállítják a modellt, és az ember reggeltől estig satírozhat. Az első perctől kezdve nem voltam megelégedve semmiféle művészi oktatással, amiben részesültem, és folyamatos munkával – ami ma is tart, és nem hiszem, hogy valaha is megszűnik – állandó analízisnek vetem alá a szeretve tisztelt mestereimet. Mindenfajta analízisnek: forma, szín, tér, fény-árnyék, konstrukció, kompozíció, geometriai rendszerek, arányok, mozgások, technikai fogások. Millió és millió analízis, amikből rajzok tömegei születtek. Csináltam rajzokat úgy is, hogy átlátszó papírt tettem a reprodukcióra, hogy a formaanalízis egészen pontos legyen. Ezek segítettek hozzá a saját gondolkozásom kialakításához. E nélkül nem megy. Nem vagyok őskultúra-ellenes. De visszaprimitivizálódás-ellenes vagyok. Számunkra – az ősembertől napjainkig – adva van egy óriási vizuális kultúra, ami kötelező minden festőre nézve. Nem úgy kötelező, hogy beleesik és beleragad, mint a légy, és nem tud többet kimászni belőle, hanem úgy, hogy meg kell emésztenie, mint az ételt. Mindig ugyanarról van szó, csak mindig a jelen időben.

Fehér Dávid¹

„Nem hiszek a túl direkt dolgokban...”

Beszélgetés Attalai Gáborral

In memoriam Attalai Gábor (1934–2011)

¹ A szerző a publikáció készítésekor Kállai Ernő-ösztöndíjban részesült.

Az itt közölt beszélgetést 2010. október 29-én rögzítettem Attalai Gábor lakásán és műtermében, amikor a Vintage Galériában rendezett fotókiállítása kapcsán készültem tanulmányt írni konceptuális tevékenységéről. A beszélgetést eredetileg a publikáció háttéranyagaként, saját használatra rögzítettem. Terveztem, hogy egy hosszabb, a teljes életutat áttekintő interjút is készítek majd, ám erre Attalai váratlan halála miatt nem kerülhetett sor. Az itt olvasható beszélgetés az általam felvett mintegy ötórányi hanganyag részleteinek szerkesztett szövege, néhány lábjegyzetnyi apró pontosítással, megjegyzéssel. A meglehetősen csapongó beszélgetésben Attalai a hatvanas évektől a hetvenes évek elejéig tartó időszakra emlékezik vissza. A szöveg lejegyzése közben számtalan újabb kérdés merült fel bennem, melyekre sajnos már nem kaphatok választ tőle.

– *Azok közé a művészek közé tartozol, akik az Iparművészeti Főiskolán végeztek, ám később képzőművészettel is foglalkoztak.*

– Többen átmentek az Iparról a Képzőre, például Pásztor Gábor... A belsőépítész szakon volt egy olyan fobia, hogy ki a világon a legjobb akvarellező, ugyanis úgy tartották, hogy az akvarell a világ legnehezebb műfaja. Őrült akvarellezések mentek. Onnan került egy Fejér Csaba nevű srác a képzőművészeti területre.

– *Tót Endre is az Iparművészeti Főiskolára járt.*

– Ő is odajárt. Nem tudom megmondani, mi váltotta ki belőlünk, hogy egy másfajta érdeklődésünk is kialakult.

– *Kik tanítottak az Iparművészetin?*

– Rendesen tanultunk alakrajzot és festészetet is a technikai tárgyakon kívül. Az én tanszakvezető tanárom Schubert Ernő volt, aki jó festőnek indult, aztán abba hagyta ezt a tevékenységet, később nagyon jó belsőépítészeti dolgokat is csinált... Nemrég láttam Vadas József egyik könyvében egy-két Schubert-bútort, azt hittem, hogy Donald Judd csinálta őket. Nem tudom, milyen okból, kialakult benne egy társadalmi fobia; a képzőművészeti tevékenységet a leghaszontalanabb dolognak minősítette. Nem adott ennek nagy hangot, de szűkebb körben evidencia volt, hogy Schubert frászt kap ezektől a „semmirekellő dolgoktól”, annyira, hogy letagadta a saját műveit. Egy alkalommal Kádár János személyesen bízta meg Schubertet, hogy készítsen el egy gobelint Brezsnyev elvtárs hatvanadik² születésnapjára. Schubert több embert bevont a munkába, volt, aki Szmolnij-specialista volt, volt, aki a szovjet ágyúkat gyűjtötte össze. Csinált egy „esztelen” gobelint, melyen alul az összetört cári fegyverek voltak, fölöttük a Vörös Hadsereg győzedelmes tankjai. Én a Szmolnij felelőse voltam – egyszer Schubert lefaszta az ágyút, mert megszámláltam pontosan, hogy hány ablaka van a Szmolnijnak, s ez sehogy se jött ki a gobelinen, hisz nem fért

² Attalai rosszul emlékszik: Schubert Ernő 1960-ban halt meg, Brezsnyev pedig 1967-ben volt hatvanéves, és csak 1964-ben, Hruscsov távozása után került hatalomra. Inkább Hruscsovról lehetett szó, aki 1954-ben volt hatvanéves – viszont akkor aligha Kádár adhatott megbízást a gobelinenre.

rá, nem volt annyi vetülékfonal... Mondtam Schubertnek: „Értse meg, ez nonszensz, amit maga akar, azt nem lehet megcsinálni...” Erre ő úgy reagált, hogy „ezeket a fasiszta tempókat vetközzétek le, mi az, hogy nem akarjátok a Szovjetuniót rendesen kiszorgálni”. Próbáltuk rábeszélni Schubertet, hogy mutassa meg nekünk a képeit. A feleségem is ott dolgozott, ő is a főiskolára járt, egyszer megkérte Schubert, hogy főzzön neki egy jó alföldi paprikás krumplit, s ekkor fedezte fel Mari, hogy a spájz tele volt festményekkel... Fiatalkorában nagyon jó kubisztikus képeket festett. Ezeket előszedték, s amikor Schubert meglátta őket, csak annyit kérdezett: „Hogy mertétek ezt elővenni?”, majd elkezdett zokogni. „Elrontottam az egész életemet, befejezem a Párttal való kapcsolatot...” – valami ilyesmit mondott. Schubert kétféle oktatást érvényesített az iskolában, a technikai, iparművészeti jellegű képzés mellett képzőművészeti jellegű, rajz-, festésetoktatás is volt, ezt olyanok oktatták, mint Jets György és Schell József Szőnyi-tanítványok, Litkei József, Gulyás Dénes.

– *Hogyan kerültél kapcsolatba egy más közegből jöve az „ipartermesekkel” és más képzőművészekkel?*

– Amit mi ott tanultunk, nem elégített ki. Elkezdtem keresgélgni, hogy nekem mi felel meg. Információk nem voltak. Egy disszidens gyerek küldött egyszer egy Picasso-könyvet, még a tanárok is rájártak erre a kis zsebkönyvre, rongyosra olvasva kaptam vissza. A tanulmányokkal párhuzamosan csináltam, ami engem érdekelt, főleg absztrakt tanulmányok, konstruktív tételrendezések.

– *A Hatvanas évek kiállítás-katalógusban is szereplő kék színű, absztrakt festményedhez hasonlót?*

– Azt már később csináltam. Az a Bak Imréékkel való ismeretségem idejéből való. Élveztem, ahogy a vásznon megy az ecset, szerettem a zenét és a festésetet. Tán azt élveztem a legjobban a kulturális világból. Egy alkalommal valaki, talán Molnár Sanyi vagy Bak Imre felhívott telefonon, hogy van a Zuglói Kör,³ s gyere, annak te is a tagja vagy... Korábban erről még nem hallottam. Odamentem Molnár Sanyi lakására, egy társaság volt ott, Hencze Tomi, Csiky Tibor, Bak Imre, Nádler István, Hortobágyi Endre, Halmy Miklós, Fajó János... Rendszeresen összejöttünk, megörültünk egymásnak, a társaság „jósággal volt kibélelve”, s azzal az abszolút ambícióval, hogy kivezetjük egymást a sötétségből, ami szellemi értelemben akkor uralkodott. Komoly barátságok alakultak ki, beszélgettünk, Hamvas Bélával is találkoztunk.

– *Milyen rendszeresen találkoztatok?*

– Heti rendszerességgel, egyszer-kétszer. Alig vártuk, hogy találkozzunk egymással, ez a kapcsolat eltartott öt-nyolc évig. Talán azért maradt abba a Zuglói Kör együttműködése, mert egzisztenciálisan kezdett mindenki valahol lecövekelni, többen megnősültek, gyerekeik születtek, nem volt hely, ahol dolgozni tudott. Amikor megismertük egymást, majdnem diákként éltünk. A főiskolát 1958-ban végeztem el, utána az Iparművészeti Vállalattal voltam szerződéses kapcsolatban, bizonyos munkákat kellett leadnom, én osztottam be az időmet. Az élet a következőből állt: rendszeresen elmentünk a Schrammellal [Schrammel Imrével] a cirkuszba rajzolni, és festettem. A munkámat a BVSC uszodában végeztem. Volt egy rész a mezőn, a fűvön, ahova más oda se ment, odatelepedtem reggel: úsztam ötszáz métert, majd csináltam a mun-

³ A Zuglói Kör tagjai 1958–1968 között találkoztak rendszeresen Molnár Sándor zuglói lakásán, műveikben elsősorban az úgynevezett Párizsi Iskola alkotóit (többek között Alfred Manessier-t, Jean Bazaine-t, Maurice Estève-et) követték. Lásd erről ANDRÁSI Gábor: A Zuglói Kör (1958–1968), *Ars Hungarica*, 1991/1, 47–64.

kát, amit el kellett végezniem... Tulajdonképpen a BVSC uszoda volt a műtermem, ami a foglalkozásbeli munkát illette. Mellette pedig állandóan festettem.

– *Bemutattad valahol ezeket a festményeidet?*

– Egy-két dolgot kiállítottam, de soha sem küldtem éves festészeti kiállításokra képeket, utáltam ezeket. A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának pedig nem voltam tagja, ugyanis időközben megalakult egy stúdió az iparművészek számára, s ott különböző szervezési feladatokkal annyira le voltunk terhelve, hogy nem tudtam más szervezetekkel kapcsolatba kerülni. Mindig mindenki ki akarta játszani a művészeket... Lakner vagy Pernecky mondta, mielőtt elment, hogy „öregem, kicsinálnak, ha nem megyek el, éhen veszejtenek”, s ezt szó szerint kellett érteni. Emellett sok művet alkottam ebben az időszakban, emlékszem, Csiky Tiborral csináltunk egy kiállítást Svédországban.⁴ Az persze egy külön történet, hogy juttattuk ki a műtárgyakat. Műtárgyakat csak a Lektorátus ezerszeres engedélyével lehetett kiküldeni az országból, komplikált hadműveleti játék volt. Cirkuszokkal teli világ volt. A Zuglói Kör nagyon aktívan működött, ám az egzisztenciális problémák szétszórták a társaságot, s a végén már nem volt nagyon időnk összejárni, s voltak kisebb súrlódások is, például Molnár Sanyi akkoriban Manessier-rajongó volt, s rosszallását fejezte ki, amikor Bak Imre a *hard edge* felé fordult. Persze nem volt szó nagy konfliktusokról. Végül mégis elmaradoztunk.

– *Ekkoriban rendezték meg az első Iparterv-kiállítást, amelyen a Zuglói Kör számos tagja kiállított. Mi volt az oka, hogy nem vettél részt rajta?*

– Hívtak a kiállításra, Bak Imrével nagyon jó viszonyban voltam, vele tudtam a legtöbbet kommunikálni, illetve Csiky Tiborral. Bak Imre szól, hogy vegyek részt a kiállításon. Viszont már az Iparterv előtt szerveztem a „soft” mozgalmat, ami nem teljesen egyezik a textilmozgalommal, bár sokan azonosítják vele. Úgy gondoltam, hogy a festészet meglehetősen bele van taposva a földbe, nem lehet nagyon működni ezen a téren... A szombathelyi Fal- és Tértextil Biennálé szervezésével foglalkoztam,⁵ az egész egy „cselsorozat” volt. A Műcsarnokból Hévizi Ottó segítette a szervezést, s Szentlélek Tihamér, a Vas Megyei Múzeumok akkori igazgatója is támogatta az elképzelést. Abban bíztam, hogy ezekkel a kiállításokkal lehet nyitni egy olyan fórumot, amelybe talán kevésbé szólnak bele. Azért nem vettem részt az Iparterv-kiállításon, hogy ne szervezzem keresztbe ezt a két dolgot. Később Frank János is támogatója és „együttjárója” lett a kiállításunknak, úgy kezelte ezt a dolgot, mint kitörési lehetőséget, mellyel meg lehetne nyitni ezt az ócska, dohos függőnyt, amely ránk van húzva.⁶ Semmiféle averzióm nem volt az Ipartervvel kapcsolatban, nem is tudtam, kik lesznek ott kiállítva, csak Imre mondta, hogy szerveznek egy kiállítást, melyen a modernt próbálják „nyomni” előre. Ez volt nekem is a célom a tértextil-kiállításokkal, így egyszerű taktikai megfontolásból nem vettem ott részt. Talán hibát is követtem el, hisz a későbbiek során az Iparterv sikeresebb fórum lett, mint amit én kezdeményeztem. Pernecky is írt néhány kritikát, még az elején, mielőtt még elment volna. Aztán később rájöttem, hogy ez a kollektív játék eszméletlen zűrzavart eredményez, tán csak két alkalommal vettem részt intenzívebben a tértextil-kiállítás szervezésében, utána befejeztem, nem foglalkoztam a dologgal.

⁴ Attalai Gábor és Csiky Tibor kiállítása Göteborgban, a Modern Nordisk Konst galériában (1966. július).

⁵ 1968-ban Attalai még a tértextil-biennálé előzményének tekinthető, az Ernst Múzeumban megrendezett *Textil falikép 68* című kiállítás szervezésével foglalkozott, egy évvel később pedig ennek a szombathelyi Savaria Múzeumban rendezett folytatását (*Textil falikép 69*) készítette elő. A tárlatok történetét ismerteti és Attalai korabeli nyilatkozatait idézi FRANK János: *Az eleven textil. Új magyar textilművészet – térbeliség – tárgyak*, Budapest, Corvina, 1980, 7 skk.

⁶ Vö. FRANK, *i. m.*

– Nagyon tájékozott művésznek számítottál, jól ismerted a Nyugaton megjelenő progresszív tendenciákat. Úgy tudom, a Fészek Klub könyvtára sokak számára fontos fóruma volt az információszerzésnek. Honnan szerezted az információkat a nyugati művészetre vonatkozóan?

– A Fészek-könyvtárnak és Molnár Évának nagyon fontos volt a szerepe. Éva nagyon stramm nő volt, sok mindent kezdeményezett, kiállításokat szervezett, könyveket rendelt. Egy darabig jártam a Fészek-könyvtárba, de egy idő után kevésnek éreztem. Megérkezett, mondjuk, Nicholas Schöffertől egy könyv, az ilyesmik nem voltak nekem eléggé érdekesek.

– *Persze nyugati folyóiratok is érkeztek...*

– Igen, jöttek, nagyon klassz volt, de én jobban ambicionáltam az Imrével [Bak Imrével], hogy szerezzünk be információkat „élesben”, ami minket érdekel. Évát „szolidabb” dolgok érdekelték, mi úgy akartuk habzsolni ezeket a dolgokat, mint ahogy a gyerek bemegy a cukrászdába, volt bennünk valami natív örület, hogy ez olyan izgalmas, hogy ebből meg kéne mindent ismerni. Ekkor elkezdtük írni a leveleket...

– *Mielőtt erre rátérnénk, meséj arról is, hogy milyen utazási lehetőségeid voltak a hatvanas években.*

– Első külföldi utam a Szovjetunióba vezetett, valami kedvezményes utazást hirdettek 1960-ban, akkor láttam először Van Goghot, Gauguint a Puskin Múzeumban. Egy Van Gogh volt kiállítva az Ermitázsban, Cézanne-ok... Manet, Monet... egy-egy ilyen művet persze láttunk már a Szépművészeti Múzeumban, de ez nekünk nagy szám volt. A következő utam Emillel, egy orvos barátommal lett volna.

– *Ő szerepel a Kopaszítás című sorozaton...*

– Igen, ő az, jó barátok voltunk. Szilágyi Ernő révén, egy öreg filozófus volt, írta a filozófiáját, de nem lehetett belőle soha semmit kicsalni, Ábrahám-szerű ő, frankó intelligencia, aki pártfogolta a fiatalokat, jött velünk beszélgetni, a Petri-Gallánál [Petri-Galla Pálnál] ismertük meg, akihez az öcsém révén kerültem, nagyon jó zenék mentek nála.

– *Ezenkívül lakástárlatok is voltak ott...*

– Voltak, nekem is volt kiállításom, Bak Imrének, Csiky Tibornak. Egy időben kanalakat faragtam, amikor huszonéves voltam, mindig kiültem a napra, olvastam és kanalakat faragtam. Csikynek annyira tetszettek ezek a kanalak, hogy ő is elkezdett kanalakat faragni, s csinált is egy kanálkiállítást Petri-Gallánál. Bak Imrének is volt egy kiállítása kis képekből, kicsit manessier-s jellegű képek voltak, ha jól emlékszem. Petri-Galla gazdag munkácsi gyerek volt, később ideköltözött. A Vécsey utcában volt egy pompás, egy nagyszobás lakása, perzsaszőnyegekkel volt borítva a plafontól a földig, tele ikonokkal. Még Aradi Nóra is megfordult nála, nem is tudom, miért jött el, talán hogy betiltsa a Petri-Gallát, valami balhé volt. A falakon egy ikon mellett egy modern kép függött. Vujicsics Tihamér adott koncertet, az ELTE matematikaprofesszora, miután egy nyugati matematikai kongresszusról visszatért, előadást tartott a legújabb matematikai irányzatokról. Kurtág kihajtott fehér ingben jött, mindenki körberajongta, elhittettük vele, hogy Garry Mulligan-koncert lesz, mondtuk neki, hogy mindenképp meg kell ismernie Mulligan baritonszaxofon-játékát. Akkoriban

azt gondoltam, úgy kell megtanulni szaxofonozni, mint Gerry Mulligan. Minden időszaknak megvan a maga „gerjedettsége”. Az 1956 utáni időben mindenki örjögött Little Richardért és Bill Haley-ért, s jött Mulligan a baritonszaxofonnal, életem első vásárlása is egy szaxofon volt, az mindennél jobban érdekelt. Petri-Galla volt a Magyar Rádió lemezellátója, annyi lemeze volt, hogy a Magyar Rádió odajárt lemezekért. Pernye András tartott nála gyakorló előadásokat, ott készült fel, hogy mit mond majd el a rádióban. Rendkívül zagyva, de oltári klassz kultúrkör volt, odajárt az Ungváry Rudi, a Solt Pali, aki később a Legfelsőbb Bíróság elnöke lett.

– *Milyen műveid voltak kiállítva Petri-Gallánál?*

– Fröcskölt képeket állítottam ki, 1962–63 körül. Én voltam az első kiállító, később kiállított Csiky, Nádler, ha jól emlékszem, Veszelszky Béla, kisméretű képeket... Rá akartuk venni Petri-Gallát, hogy vegye le a perzsaszőnyeget, mert nem lehet úgy kiállítást rendezni, hogy ikonok közé „szurkáljuk fel” a dolgokat, de Petri-Galla azt mondta, hogy „ti csak a reneszánszsal ne szórakozzatok, örüljete, ha bekerülhettek itt a reneszánszba”. Persze nem volt ott semmi reneszánsz. Petri-Galla kis ördögszerű alak volt, olyan volt, mint egy Medici, csak ördögben, de igazán nyitott ördög volt. Később ő is „elzüllött”, az egyik sarokban ment Wagnertől a *Rienzi*, viszont feljöttek jó csajok is a lakásba egy ifjúsági bokszbajnokkal, vetítőt hoztak szexképekkel, az alkóvban ment a vetítés, a másik sarokban pedig mondjuk *A valkűr*. Az öreg Szilágyi fel volt háborodva. Konfliktusba került egymással az idős hallgatóság, akik Bach-műveket hallgattak, és a fiatalabbak. Ment a „kuplerájozás”. Petri-Galla viszont nem tudott ellenállni, jöttek a fiatalok, akik sokkal jobban rajongtak érte, mint az öregek. A végén zűrzavaros tereppé vált Petri-Galla lakása, de mindenki élvezettel járt oda, mert sokkal jobb volt, mint bármelyik hivatalos állami intézményben végigvitt kultúrműsor, csupán alkalmi botrányok adódtak. Jó zene volt, remek hangsugárzók, őrült válogatás, amit akartál, meghozatta a nyugati rokonoktól. Körülbelül tíz darab kiállítás is volt, több nem. Voltak művészettörténeti előadások is.

– *Kik tartották ezeket?*

– Haulisch Lenke, ha jól emlékszem. S persze jómagunk is, amit diapozitívokban összeszedtünk, s megosztottuk a közeggel. Petri-Galla visszamenőleg húsz évre veri az összes magyar kulturális intézményt élvezeti szinten! Élvezet volt oda elmenni! Mindig volt egy félkilós vekni kenyér a konyhában, s disznózsír, hagymák. Ha éhes voltál, ehettél, mindig meleg volt, akkor mentél, amikor akartál, volt úgy, hogy hajnali háromkor jöttünk át a Kossuth hídon.⁷ Ha jókedvű volt a társaság lementünk a Duna-partra, s ott folytattuk... Híre is ment Petri-Gallának. Mint mondtam, megfordult ott Aradi Nóra, ávosok, akikről utólag derült ki, hogy kicsodák. Petri-Galla lakása volt az éden Pesten, verhetetlen volt.

– *Hasonlókat hallottam dr. Végh Lászlóról is.*⁸

– Végh László is ott volt Petri-Gallánál. A budapesti bencésekhez járt,⁹ én is odajártam Dobszay Lászlóval együtt. Végh volt az orgonista, harmóniumos és zongorazseni az iskolában. Elkerült a Zeneakadémiára, innen első évben kirúgták, mert renitensnek minősítették. Feljárt Petri-Gallához, ő is tartott előadásokat arról, hogy milyen „happeningeket” szervezett a Balaton-parton, ezek tulajdonképpen „szex-

⁷ A Kossuth hídon 1956-ig volt forgalom, 1960-ban lebontották.

⁸ Lásd például TÁBOR Ádám: A kezdet: Dr. Végh, *Élet és Irodalom*, 2004. szeptember 10., lásd http://www.es.hu/tabor_adam;a_kezdet_dr_vegh;2004-09-13.html

⁹ A mai Fazekas Gimnázium elődje (1923–1948).

fesztiválok" voltak, ő mint a szexuális egyesülések fővezére maszkokkal szaladgált, utasította az együtt lévőket, hogy mit és hogyan csináljanak... Abbahagyta a zenét, s elment röntgenorvosnak. Mesélt arról, hogy a röntgenezést is milyen „happening-ként” végezte, később ordenáré előadásokat is tartott, izléstelen stílusban. Petri-Galla ki is rúgta.

– *Úgy tudom, az ő lakásán is voltak hasonló összejövetelek, zenehallgatások.*

– Nála nem voltam, nem tudok róla.

– *Kicsit elkalandoztunk. Térjünk vissza az utazásokhoz.*

– 1962-ben Kelet-Németországba kaptam egy ösztöndíjat harmadmagammal. Tanulmányi ösztöndíj volt, nézzük meg a kulturális fórumokat. Gondoskodott a szövetség az igazoló papirokról... lépten-nyomon elfogtak, egyszer még börtönbe is kerültünk. Kelet-Németországban akkor nem lehetett szálláshoz jutni. Elterveztük, hogy megnézzük a téglagótikát, Rostock, Stralsund, megnézzük Lipcsében a múzeumot, útitervet csináltunk. Mondták a szövetségben, hogy pontos útitervet készítsünk, s előre lefoglalják a szállásokat, egyébként nem fogunk tudni hol aludni. Berlinből elindultunk, volt köztünk egy ötvös, elmentünk egy vasüzletbe, s ott rábeszélte bennünket, hogy vegyük meg ezt a satut, ezt a reszelőt, mondván, ezek a legjobbak... Relatíve sok pénzt kaptunk, persze nem kell nagy összegekre gondolni. Felszereltük magunkat különböző vasárunkkal, reszelővel, satukkal, kalapácsokkal. Két bőrönddel indultunk neki az útnak. Egyetlen éjszaka se tudtunk aludni, csak a pályaudvaron, amikor azokat bezárták, akkor a padon, a főtéren. Egy alkalommal a turistajelzések elvezettek egy turistaszállóba, mentünk arra a nehéz bőröndökkel. Bekerültünk egy erdőbe. Egyszer csak azt vesszük észre, hogy keletnémet határőrök állnak ott kalasnyikovokkal. Körbevettek, letartóztattak, bevittek egy laktanyába, becsuktak minket egy börtönbe, s csak akkor jutott eszünkbe, hogy van papírunk arról, hogy a berlini képzőművészeti szövetség vendégeiként vagyunk tanulmányi úton. Reggel kiengedtek... Kalandos út volt. 1964-ben jutottunk Kelet-Németországba másodjára, ott voltunk három hétig, aludtunk összesen négyszer ágyban...

– *Nyugat-Európába mikor jutottatok?*

– 1968-ban adtam be egy kérelmet, művészbáratokkal szeretnénk volna menni, ám Aczél György ezt megtiltotta, nem tudom, mi volt az oka. Először 1969-ben vagy 1970-ben (talán mégis 1968-ban?) voltam egy körúton Nyugat-Németországban, Svájcban.

– *1969-ben volt Bernben a When Attitudes become Form című kiállítás.*

– Az volt Harald Szeemann első világrengető kiállítása, de sajnos nem láttuk. Átmentünk Franciaországba, Angliába, Olaszországba, Hollandiába is. Emillel utaztam, rendkívül hosszú út volt, mindig a vonaton aludtunk. Ez volt életem első nagy utazása. Münchenben az összes fontosabb múzeumot, galériát megnéztük. Ekkor láttam először sok művet Tinguelytől, Picassókat, Münchenben láttam nagy Francis Bacon-kiállítást,¹⁰ az Alte Pinakothekban gyönyörű Dürereket. Átvergődtünk Angliába is. Ott a Tate Gallerybe is eljutottuk, a magángalériákat is megnézhattuk. Láttunk Mondrianokat. Visszafele menet Kölnben a Ludwigban is voltunk, talán az volt a legnagyobb élmény.¹¹ Carl André, Frank Stellák, Jasper Johns, már akkor nagyon klassz

¹⁰ Eddig nem sikerült azonosítanom, melyik Francis Bacon-kiállítást említi Attalai.

¹¹ A kölni Ludwig Múzeum csak 1976-ban nyílt meg, Attalai pontatlanul emlékezik: a *minimal art*-tal, *pop art*-tal és hasonló tendenciákkal másutt találkozhatott a hatvanas évek végén.

gyűjteménye volt Ludwignak. Utána enyhült valamennyit a helyzet, többet utaztam, többször voltam Németországban, Franciaországban, Hollandiában, északabbra viszont nem voltam. Egy sor olyan dolgot láttam, amit addig soha.

– *Összefüggött a nyugati útjaiddal az, hogy a konceptuális művészet felé fordultál?*

– Nem függött össze. A konceptuális művek előtt rothkós, puha festményeket festettem, de nem voltam velük elégedett.

– *Ezek hol vannak?*

– Kettő van a Magyar Nemzeti Galériában,¹² van külföldön vagy négy darab, Amerikában kettő. Nem jegyeztem fel, hogy mi hova ment, minden ment a maga útján... Annyi más dolgom volt, nem akartam ezt az élvezetes tevékenységet adminisztratív kontrollokkal terhelni. Körülbelül tíz-tizenkét ilyen képet festettem, borzalmasan lassan ment, mert gyötörtem, élveztem, de mégsem ezt akartam csinálni. Úgy kezdődött az egész koncepció, hogy vettem egy levlapot, innen a túloldaltól volt lefényképezve a Várhegy meg a Parlament, s rajzoltam rá egy hatalmas kubust, egy „városi objektet”, több száz ilyen készítettem, s ezen írtam mindenhova üdvözlőt. Ezekre vagy jött válasz, vagy nem. Bak Imrével kezdtünk nyomozni... nem tudom pontosan megmondani, honnan jött, hogy a dematerializált művészet az igazi, talán a Harald Szeemann katalógusa volt hatással rám.¹³

– *Hol tettél szert a katalógusra? Úgy tudom, Pernecky Géza látta a kiállítást, s Erdély Miklósnak volt egy példánya a kiadványból.*

– Nem tudom, de abban biztos vagyok, hogy Harald Szeemannt akkor istenként kezeltük, mert feltárta azt a világot, melyben megszűnnek a korlátok, s a művészet el tud menni egy olyan terület felé, ahol nincs szükség anyagra. Nem mi találtuk ki a konceptet, nyilván befolyásolva voltunk. Valahol olvastam róla, vagy hallottam róla, tán beszélgettünk róla, hogy a művészetnek a dematerializálása egy olyan program, ami a művészeti megjelenítésben korlátlan utakat nyit. Azt se tudom, hogy a Duchamp-t honnan ismertem meg, talán Baranyay Bandival bukkantunk rá, vagy Bekével való diskurzusok folyamán, vele is sokat találkoztam annak idején. Azt tudom, hogy Duchamp-t egyik óráról a másikra istenként kezeltük. Egyszerre eszembe jutottak olyan gondolatok, hogy „Marcsa anyja sose Pista, Pista apja sose Marcsa”, ez jellemző a magyarokra, egy nagy kijelentés, tipikusan magyar, olyan hülye, mint amilyen mi vagyunk. Nagyon örültem ezeknek. Volt előttem egy nagy papírlap, amire azt írtam: „hol az én kis fekete pulikutyám kifakuló szőre”, s a végére eltűnt a szöveg. Sablonokkal írtam. Eufórikus állapotba került Bak a csikokkal, én meg a fotózással. Csiky Tibor nagy érdeme, ő hívta fel mindenkinek a figyelmét, hogy „a fotográfia népművészet lesz, foglalkozzon mindenki fotóval, mert az nagyon fontos”. Először úgy voltam vele, hogy ez hülyeség, ilyen nem létezik. Mit láttál akkor fotóból? Rákosi Mátyás nézi a kalászt. Kodály Zoltán az ünnepi hangversenyen a Magyar Tudományos Akadémián átadja a kis tulipános ládát valamilyen Erzsébet népdalénekesnek. Május elsejei felvonulás... Hánytam a fotótól, úgy gondoltam, nem jöhet be Csiky feltételezése. A népművészet tele van szerelemmel, érzékiséggel, varázslattal, zubog benne az élet... Azt mondtam neki, „hogy gondolhatod azt, hogy a fotográfia lesz

¹² Az eredeti felvételen Attalai a Szépművészeti Múzeumot említi, nyilvánvaló azonban, hogy a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményére gondolhatott.

¹³ Feltehetően a *When Attitudes become Form* című 1969-es kiállítás katalógusáról van szó.

később népművészet..." Nagyon szegények voltunk. Nem tudom, hogyan lett egy fényképezőgépem, s akkor elkezdtem fényképezni. Ha megkérdeznéd, hogy milyen géppel fényképeztem, nem tudnék választ adni. A második fényképezőgépre emlékszem, egy Exakta Varexet vettem, addigra már volt pénzem.

– *Mikor kezdted el fényképezni?*

– 1968–69-ben. Ekkor hirtelen úgy éreztem, hogy nincs értelme festeni, a fotó azonnali tiszta élmény. Eleinte még a figurális festészet is érdekelt, a cirkuszból lovakat, önarcképeket, oroszlánokat, tevéket is rajzoltam, ám elkezdtem ezt unni. Ezek után jöttek a fényképek és a szövegek. Körülbelül kétszáz darab *land art* akvarellt is festettem: gödrök, csatornák, huplik, víz. Rá is írtam talán valamit az akvarellekre, de egyszer hirtelen felindulásból széttéptem őket, pedig elég jól meg voltak csinálva, okkerekkel, vörösökkel. Ugyanígy dobtam ki egyszer négy és fél kiló koncept art anyagot, tán helyhiány miatt, írtam is egy levelet Bekének. Levittem a kukába, és kidobtam. Nehéz megmondani, miért csinál az ember ilyen hülyeségeket. Az a gyanúm, hogy ebben a csomagban volt benne három darab nagy Beuys-boríték, ami ma plexi alatt *par excellence* Beuys-műként lenne kiállítható. Átnedvesedett borítékok Beuys jellegzetes gótikus írásával, kézzel megcímelve. Voltak ilyen rohaim... nem is szeretném elmesélni, miket dobáltam ki az életemben helyhiányból kifolyólag. Körülbelül a hetvenes évek elejéig mindig helyhiánnyal küszködtem.

– *Mikor kezdted el felvenni a kapcsolatot más külföldi művészekkel?*

– A hatvanas évek közepétől Bak Imrével állandóan erről beszélgettünk.

– *S hogy szereztétek meg a művészek címét?*

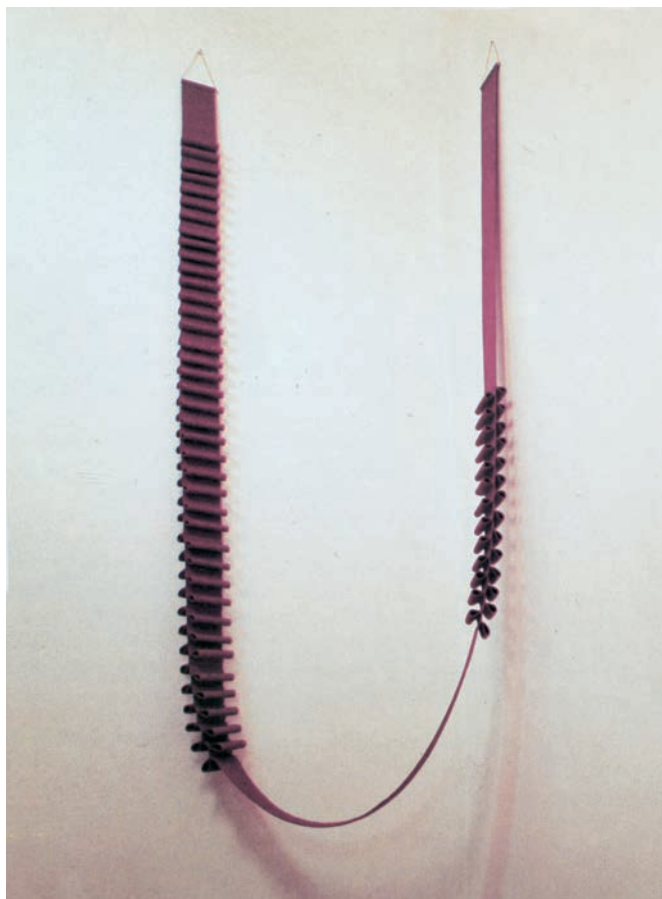
– Fogalmam sincs. Mindenhonnan.

– *Mi alapján állítottátok össze a listát?*

– A hatvanas években a művészeti képzetemben első helyen álltak ilyen művészek, nem ismertem őket igazán mélyen, de valamilyen ismeretem volt róluk: Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko, Jasper Johns, Andy Warhol, Donald Judd, Michael Heizer, Christo, Richard Long, Hamish Fulton. Ezek a nevek számomra evidenciák voltak. Amikor először láttam igazi Jasper Johnst, nem tetszett annyira, mint reprodukciókról.

– *A Fészek könyvtárában találkoztál először ezekkel a nevekkal?*

– A Fészek könyvtárába viszonylag keveset jártam... Voltunk párszor az angol követségen, ismertük az angol kulturális attasét, nem tudom, honnan, de ő tudott



39. Attalai Gábor: Rosario, 1969

rólunk, Csikyról, Bakról, Korniss Dezsőről. Meg voltunk híva az angol követségre whiskyzni. Az angol követség könyvtárában láttam először Francis Bacont (vagy lehet, hogy Münchenben?). Ott láttam Sutherlandet, Henry Moore-t. Volt egy British Council nevű lerakat, ott is volt néhány könyv. Egy alkalommal még az amerikai könyvtárba is elmentünk. Csiky, Bak és én sokat voltunk együtt. Olyannyira, hogy Csiky „kötelezővé tette” számunkra, pontosabban rádumált bennünket egy atomfizikai előadás végighallgatására a TIT-en,¹⁴ merthogy az atomfizika nélkül valamire való ember nem létezik... Mi hárman elmentünk ilyen rendezvényekre, nem volt rossz, hogy ilyeneket meghallgattunk. Az amerikai követségre is elmentünk, ezt tiltották akkor, felírták, hogy ott voltál, életveszély volt, de elmentünk, s címekre vadásztunk. Volt valahol Jasper Johnsnak kiállítása, s írtunk annak a galériának levelet.

– *Kiket kerestetek meg abban az időben? Kikkel jött létre kapcsolat? Említetted például Joseph Beuys leveleit.*

– Beuyszal nem leveleztem sokat, tán vele a legkevesebbet. Viszont váltottam levelet Jasper Johnsszal, a legtöbbet talán Robert Indianával, egyszer neki egy rokona is eljött engem meglátogatni. Különös módon a Gilbert és George-dzsál.

– *Velük Tót Endre is levelezett. Párhuzamosan írtatok a leveleket?*

– Nem tudom, Tót Endrével ritkán találkoztunk, egyszer-kétszer voltam nála Giancarlo Politivel. Vele haveri kapcsolatban voltunk. Sokat jött Magyarországra. Egyszer írt nekem, hogy a Helena Kontovával össze akarok jönni, bérelj nekem egy jó holtelt. Le is fotóztam őket, ahogy csókolóztak a Duna-parton. Akkor már a *Flash Art* szerkesztője volt. Egyszer meglátogatott egy hatalmas olasz társasággal a hetvenes évek elején. Ezenkívül Donald Judd-dal is váltottam egy-két levelet. A németek közül Walter Auer, Paul Maenz. Elég sokakkal. Elég vékonyka, szikár levelezés volt, de volt valami ragyogása a dolognak, meg például Indiana és Christo részéről volt valami szeretet ideirányítva. Christo nekem annyi művet küldött,¹⁵ hogy ha végiggondolom, nem akarom elhinni, van legalább húsz darab, eredeti, szignált Christóm, rajzok, fényképek, kiállítást is csináltam neki itthon. Egy idő után ez a levelezés is valahogy lecsitult. Bár Christo még most is küldött nekem nemrég levelet, ez a kapcsolat levegősen a mai napig is tart. Van bennem valami élvezeteg visszahúzóds, persze nehogy azt hidd, hogy valamiféle remetizmusról van szó...

– *Ebben az időszakban több művészeti akcióban is részt vettél. Hogyan emlékszel például a Beke László által szervezett, korábban Lakner László által kezdeményezett futball-akciókra?*

– Ennek kapcsán találkozott Beke, Szentjóby, Harasztty, rengetegen. Voltunk vagy húszan. A Tabánnak volt egy futballpályája, itt 1972-ben művészeti futballmeccseket rendeztek. Kidöglöttünk, mert mindenki túl akart tenni a másikon. Utána bementünk a Várkert-kioszkba, s emlékszem, Szentjóby ült mellettem, s azt mondta, hogy fizess nekem egy húslevest, mert nincs pénzem. Körülbelül kétszer vagy háromszor találkoztunk. Ez egy *event* volt, azzal a céllal, hogy művészetté avassuk a futballt. Mintha elemista örület szállt volna meg minket, futkostunk összevissza, rugdostuk a labdát, igazi művészmeccs volt, abszolút anti-futball. Később ugyanúgy abbamaradt, mint a Zuglói Kör. Voltak akkoriban a koncepthoz furcsa módon kap-

¹⁴ Attalai, Bak, Csiky és Hencze 1972–1973-ban látogatta a TIT kvantummechanikáról, kozmológiáról és csillagászatról szóló előadásait. Vö. HORNYIK Sándor: *Avangárd tudomány? A modern természettudományos világkép recepciója Gyarmathy Tihamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában*, Budapest, Akadémiai, 2008, 77.

¹⁵ Attalai számos művésznek küldött saját műveiből, és ezekért „cserébe” kapott is alkotásokat, így kerültek tulajdonába például Jasper Johns, Robert Indiana és további művészek grafikái, fotóművei is.

csolódó események, cselekedetek. Például Beke egyszer elküldött nekem egy kettévágott ötvenforintost, olyan felirattal, hogy bármikor egyesíthetjük. Meglepetés-akciók voltak. Elmentünk egyszer, nem is tudom, kinek a szervezésében, a fóti homokbányába. Emlékszem, vittem dolgokat, le is fotóztam, tán valahol meg is vannak ezek a felvételek. Belső indítékból fakadó szándék volt, hátha történik valami, próbáljuk meg a történeteket forszírozni.

– *Utcakő-műveket is készítettél, amikor többen foglalkoztak ezzel a témával. Mesélj az „utcakő-projektről”!*

– Senkivel sem beszéltem akkor ezekről a műveimről. Én is csináltam a *Corner*-sorozatomban utcaköves felvételeket. Utána meglepetéssel láttam, hogy van Pinchehelyinek, Gulyás Gyuszinak, Laknernak. Semmi összebeszélés, megtervezettség



40. Attalai Gábor: *Corner – Bazalt 1.*, 1970

ebben nem volt. Bizonyára vannak a levegőben bizonyos aktivitások, melyek ezt kikényszerítik. Nem előre eltervezett projekt volt. Akkoriban elkezdték felbontani a bazaltkockás utakat, s egy kupacba rakva ott voltak a kövek. Én is láttam az utcán a köveket, s kiraktam belőlük egy *corner*t, nagyon élveztem, ahogy létrejött x számú *corner-work*, s milyen aktív a térben. Gulyás Gyuszi pedig piros-fehér-zöldre festette őket. A bazaltokkal kapcsolatban azért voltam a legnagyobb bajban, mert nem találtam olyat, amelynek gyönyörűen lett volna lepattintva a sarka, mind deformált volt.

Mindenáron rá akartam erőltetni egy krómból készített külső elemet, hogy a bazalt-nak és a krómnak ezt a feszültségét a magam számára megszerezsem. Válogattam a kövek között, de nem találtam ehhez a kontraszthoz igazán jól kezelt, megfelelő bazaltkövet. Gyuszi igazán jól megoldotta azzal, hogy befestette piros-fehér-zöldre... Befolyásolva is voltam, meg nem is, hat is rád valami, meg nem is. Olyan az egész közeg, hogy a legjobb lenne hozzávágni valakihez egy nagy darab követ, közben le-cserélik a pesti utcaköveket, ezek mind hozzájárultak. A konceptművészettel és a fotózással kapcsolatos próbálkozások is a menekülés formái voltak. Kimenekülhetsz az anyagi kényszerből. Ha belegondolsz, még mindig menekül a művészet az anyagi kényszerből. Ha Andreas Gursky kiesz a Google-mapból egy műholdfelvétel-részletet, s abból csinál egy háromméteres képet *Ocean*¹⁶ címmel úgy, hogy benne van az Antarktis csücske vagy Afrika, ez is menekülés, nem az elkészítéstől, hanem attól, hogy anyagot vegyél igénybe a művészethez. Valahol az anyag igénybevételének is lett egy erkölcsi hiátusa, hogy pazarolsz. Lehet, hogy tudat alatt, mindenki van egy menekülés ettől, talán még Andy Warholban is megvolt.

– *Fotóidon a víz és a tűz, a hó bemutatása gyakran visszatérő elem. Mitől vált ez ennyire centrális elemmé műveiden?*

– Arisztotelésznél volt a négy alapelem-képlet, nem tudom, hol találkoztam vele.

– *Bak Imre hasonló motívumai kapcsán Hamvasra hivatkozott.*

– Én nem voltam ilyen viszonyban Hamvassal, egy tanulmányt találtam Arisztotelésről, ott megütött engem a négy elem, annyira pregnáns, annyira kontrasztos, olyan, mint a komplementer-színek, mint a kék és a sárga, olyan komplementer a tűz és a víz, meg a levegő, meg a föld. Ami valószínűleg Arisztotelész számára is több volt, mint pusztán négy elem, már abban az időben is több elemről gondolkodhatott az emberiség. De ez nagyon pregnáns ellentétpár volt, és vizuálisan is nagyon kínálkozó anyag, ami jól mutatkozott nekem. Például a vízzel megtöltött ballon pillanat alatt szoborrá változott, pillanatok alatt megszínezhető volt, felfüggeszthetted, variálhattad és ott volt ellentétpárként néki a föld, a gödrök, a huplik, s ezek kézenfekvő izgalmak voltak. Ugyanígy voltam a *cornerekkel*, ugyanígy voltam a *filcnek* a fölgöndörödésével. Elemi anyagi izgalmak voltak a dologban.

– *Az őselemeket bemutató, elsősorban vizuális problémákat vizsgáló művek mellett akadtak olyanok is, amelyek egyértelműen politikai indíttatásúak voltak. A Negatív csillag a maga nemében mégiscsak provokatív műnek számíthatott.*

– Engem különösebb módon a provokáció soha sem érdekelt. Igazoltatott a rendőr az utcán késő este, ha elkezdett valamit kérdezni, akkor ironikusan reagáltam. Volt egy-két dolgom a rendőrséggel. Aranycsempészéssel vádoltak, holott bronzfestékekkel volt lefestve a felület. Elvették a vámon attól a férfitől, aki ki akarta vinni egy galériának, elkobozták az egészet, visszavitték a Nemzeti Galériába, s beidéztek engem a rendőrségre, hogy aranycsempészéssel foglalkozom. A csillaggal nem az volt a szándékom, hogy provokáljak, hanem hogy közöljem, elsősorban saját magammal, de másokkal is, hogy ez a fajta csillag, ami itt működik, az egy negatív sztár, és egyébként le van ejtve! Amikor megforgattam azt a szobrot [a Szabadság-szobrot] az ablakon,¹⁷ akkor azt mondtam ki, hogy meg fogtok fordulni. Mint egy zen, megfordítod magadnak, és ha magadnak megfordítottad, akkor, ha benne rejlik ez a tartalom,

¹⁶ Andreas Gursky *Ocean I–VI* (2010) című sorozatát bemutató kiállítása a berlini Sprüth Magers galériában 2010. május 1. és június 19. között volt látható.

¹⁷ Itt Attalai *Window Object to Turned Landscape* című 1971-es fényképére utal.

meg is fog fordulni. A történelemben minden dolog, amiben ott van, hogy nem maradhat úgy, ahogy van, abban garantáltan benne van, hogy vége lesz. Ugyanígy benne volt a kommunizmusban is. A csillagot senki nem vette provokációnak. A rendőr letartóztathatott volna ásás közben a parton. A csillaggal kapcsolatos összes élményem annyi volt, amit melléírtam: „Mi van, kommunista vagy, a kurva anyád?!” – mondta nekem a matróz vagy a melós-gyerek az uszályról. Olyan provokációs ösztöneim sosem voltak, mint Szentjóbynak, hogy kiüljek az utcasarokra a rendőrség elé.¹⁸ Úgy gondoltam, hogy talán még kevesebb fog történni ebből adódóan, mert túl direkt. Nem hiszek a túl direkt dolgokban, sokkal inkább a negyedgesztusos üzenetekben, mint amikor telibe üzennek. Ez a marketingben is így van. A tele üzenet, már nem üzenet. Ezt persze nem tudatosan csináltam. Mindig provokatív voltam a magam módján, de sosem voltam annyira provokatív, hogy engem ezért lecsapott volna a rendőr az utcán, soha sem vettek el. Volt például egy „Mohammed” nevű *mail-artos* akció,¹⁹ amire a Galántai és én is kaptam meghívót, s emlékszem, a postát fixírozandó a csillagból kivágtam Sztálint, azt megfordítottam, egy régi német bélyegen „lefejeztem” a Hitlert, s mintha csókolóznának, összeragasztottam őket, s föladtam magamnak, s megérkezett. Később el is adtam ezt a munkámat.

– Van róla felvétel?

– Nem maradt meg róla semmi, akkor talán még nem is volt fényképezőgépem, amikor ezt a munkát csináltam. Nem volt semmire pénzünk, nem voltak eszközeink.

– Hova került ez a képeslap?

– Egy német gyűjtőnek adtam el. Elég sok mindent adtam el külföldieknek.

– S hogy kerültél kapcsolatba külföldi vásárlókkal?

– Ez a férfi például valamilyen internetes fórumon látott. Egy tolmáccsal felhívatott, hogy eljöhetne-e hozzám vásárolni. Azt válaszoltam, nem érek rá, de ő erősködött, ismét telefonált a tolmács, hogy el szeretne jönni. Három hétig várt rám. A tolmács azt mondta, hogy csak annyit kérdez a gyűjtő, hogy én vagyok-e az a művész, aki a *Process of Baldot* készítette? Hatalmas Mercedesszel érkezett meg hozzám Pílisborosjenőre, és összevissza vásárolt különböző dolgokat. Rendszeresen jönnek hozzám olaszok is. Sokan gyűjtik a fotográfiát. Piacenza környékéről három vevő is rendszeresen szokott jönni hozzám.

– A hetvenes években már szerepeltél nemzetközi kiállításokon.

– A hetvenes években szétküldözgetett fényképeimből többet felfedezek mos-



41. Attalai Gábor: *Negatív csillag*, 1970–1971

¹⁸ Attalai Szentjóby Tamás *Sit out / Be forbidden!* című 1972-es, a Duna Intercontinental szálló előtt végrehajtott demonstrációjára utal.

¹⁹ Itt Attalai nagyot ugrik az időben. A „Mohammed” egy olasz művész, Plinio Mesciulam projektje volt a hetvenes évek végén–nyolcvanas évek legelején, erről lásd az alábbi kiadványokat: MOHAMMED 1978. *Annuario del Centro di Comunicazione Ristretta / Yearbook of the Restricted Communication Centre*, Genoa, 1979; MOHAMMED 1979. *Annuario del Centro di Comunicazione Ristretta / Yearbook of the Restricted Communication Centre*, Edizioni Rinaldo Rotta, Genoa, 1980; MOHAMMED 1980. *Annuario del Centro di Comunicazione Ristretta / Yearbook of the Restricted Communication Centre*, Edizioni Rinaldo Rotta, Genoa, 1981. (Köszönöm Klaniczay Júlia és Halasi Dóra információit.)

tanában aukciókon. Nem ismerem a forrást. Olyan is előfordult, hogy idejött egyszer hozzám két holland a hetvenes évek közepén, s eladtam nekik három művet, ezer guldent kértem darabjáért. Egyik sem fizetett, mondván, nincs nála pénz, mondtam, majd elküldték postán. Ment valamelyik ismerősöm Amszterdamba, s mondtam neki, hogy keresse meg a vásárlókat, s kérje számon rajtuk, hogy miért nem fizettek. Az egyiket otthon találta, ő fizetett, de a többit a mai napig sem tudtuk elérni. Csomó művem eltűnt így.

– *Amikből már nem is volt több példány?*

– Olyan is volt, amiből nem volt több. Olyan is volt, hogy egy komoly külföldi galéria elkért egy csomó negatívot, hogy majd ott készítenek belőle példányokat, nem is tudom, milyen technikával, soha többé nem kaptam ezeket vissza.

– *Mikor kezdte el külföldön kiállítani?*

– Már a hetvenes évek elején volt egyéni kiállításom Saarbrückenben.²⁰ Hosszú ideig vezettem a listát. Külföldön körülbelül hatszáz csoportos kiállításon vettem részt, de egy idő után nem írtam fel, nem érdekel a saját adminisztrációm, ugyanis ez egy olyan massa, amire a következő generáció nem lesz kíváncsi. A következő generáció annyira el lesz magával foglalva, hogy esze ágában nem lesz foglalkozni velem vagy másokkal, mint ahogy én se nagyon foglalkozom Szinyei Merse Pállal vagy Munkácsy Mihállyal. A művészettörténészek kivételt képeznek, ha lesznek olyanok... A „kapitalista” listák, a Kapital vonatkozásában készített közgazdasági analízisek is lehetnének művészettörténeti analízis tárgyai, melyeken első Andy Warhol, második Beuys, huszadik Gursky, harmincötödik Gilbert és George, korábban az ötödikek voltak. A következő generáció azt se fogja tudni, hogy a listán szereplő művészek kik voltak. Ha például Gerlóczy Gedeon nem sétál arra a Bartók Béla úton, akkor ma nem tudunk Csontváryról. A művészt a listán lévő besorolás nem nagyon érdekelheti, ahogy az sem, hogy mi tűnt el. A tárgyak zöme megmarad, ha nincs háború, árvíz, vörös iszap...

– *Csak kerüljenek elő...*

– Például Bach valamelyik Brandenburgi-versenye úgy került elő, hogy valaki ment a fűszereshoz krumplit venni, s otthon kinyitotta a papírzacskót, s elájult, hogy Bach-kéziratba van csomagolva a krumpli. Visszament, s az egész kézirat még megvolt. Így maradt meg egy Brandenburgi-verseny. Mondok egy másik történetet. Egy nagyon híres német vadászkürtgyártó családban az apa nem szerette volna, hogy a gyermekei egymást kiforgassák az örökségből, ezért úgy osztotta el örökségként az ismereteit, hogy az egyik fiának elmesélte örökségként a kürt készítésének a trükkjeit, a másik gyerekeknek adta a lemezkészítés titkát. Ez a második fiú meghalt az első világháborúban. Azóta sem képesek ilyen vadászkürtöt gyártani. A dolgok bizony eltűnnek, de maradnak vissza Stradivarik, vadászkürtök... Vannak dolgok, amiket elsőpör a történelem, eltöröl az idő, eltöröl az élet, meghalnak szerelmek, ez valahol az élettel együtt jár. Eltűnt Attalai ötszáz műve... Kit érdekel? Lehet, hogy előkerül, lehet, hogy nem. Ha nem egy ilyen kádárista korszakban élünk, akkor valószínűleg nem így működöm. Akkor mindent katalogizál a galériásom, mindenről jegyzőkönyvet vezetnek... Nem ilyen kor volt.

²⁰ Attalai 1971-ben vett részt Saarbrückenben, a St. Johann Galerie-ben egy csoportos kiállításon. Kiállításainak viszonylag részletes jegyzéke olvasható (1976-ig) FRANK János könyvében (*i. m.*, 14.). A hatvanas évek végén–hetvenes évek elején sok jelentős konceptuális kiállításon vett részt, kiemelkedik ezek közül a *Plans and Projects as Art* című, még Harald Szeemann által szervezett kiállítás a Kunsthalle Bernben, amely közvetlenül a híres *When Attitudes Become Form* után következett 1969-ben, a második lparterv-kiállítással nagyjából egy időben rendezték. Ez a tény arra utal, hogy Attalai már a hatvanas évek végén kapcsolatba kerülhetett Harald Szeemann-nal is.

Volt egyszer egy „fantasztikus modernizmus”

Die sechziger Jahre. Eine phantastische Moderne, szerk. Berthold ECKER–Wolfgang HILGER, für die Kulturabteilung der Stadt Wien, Wien–New York, Springer, 2011.

A hatvanas évek – Egy fantasztikus modernizmus (Die sechziger Jahre – Eine phantastische Moderne) Bécs város kulturális osztálya gyűjteményének (Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien) anyagából a MUSA-ban (Museum auf Abruf) rendezett kiállítás-sorozat második, 2011. március 29. és október 15. között látogatható része volt. Katalógusa a kulturális osztály egy évtizedes gyűjtő- és kultúratámogatói tevékenységét foglalja össze 1960-tól 1969-ig. (Az előző kiállítás és kötet az 1950-es évek művészetét tárgyalja.)¹

A tekintélyes méretű – tanulmányokkal, vásárlási statisztikával, díjazottak listájával (köztük a Velencei Biennále és a kasseli documenta résztvevőivel), kronológiával, művek reprodukcióival és azok teljes mutatójával ellátott – katalógus címlapján Franz Ringel *Kasperl Walter Pichler egyik szobrával kísérletezik* című 1968-as festménye látható. Ez a nagy fantáziával és expresszivitással kivitelezett, a graffitik monumentalitását és az *outsider art* spontán vonásait sem nélkülöző krétarajz azonnal más megvilágításba helyezi önkéntelenül is működésbe lépő, a magyarországi hatvanas évek művészetével kapcsolatos reflexeinket, amelyekben tudat alatt ma is ott munkálnak – tanult-szerzett-örökölt ismereteinknek köszönhetően – a neoavantgárdot és progressziót előtérbe helyező ösztönök, a szelekció kényszerei. Azért is különös érzés ez, mert a kötetben megjelenő művek és művészek sokasága a 20. század szinte minden izmusát és irányzatát lefedi az expresszionizmustól az *op art*ig, az egésze mégis a „fantasztikus modernizmus”² kissé édeskés és idővel egyre anakronisztikusabbá váló kategóriája jellemző. A magyarországi hatvanas évek kapcsán már csak a politikai berendezkedés különbözősége és a művészet „támogatásának” sajátosságai miatt sem beszélhetünk hasonló, stilisztikai alapon megkonstruált ernyőfogalomról.

Franz Ringel hangsúlyos képe csak jelzi azt a csoportszellemet, amely a kurátorok, Berthold Ecker és Wolfgang Hilger meglátása szerint nagyon nagy szórásban és vegyes minőségben, mégis a legmarkánsabban jelenik meg az intézményesült bécsi művészet nyilvánossága közegében. Ennek a kötetnek nem a szelekció, még kevésbé az értékítélet a célja. Mindenféle szimpátia, előfeltevés és esetlegesség zárójelbe helyezésével egyetlen dologra koncentrálnak: hogyan és miképpen körvonalazódik egy gyűjtemény szellemi önarcképe a város (Bécs) politikai és szociális mezejében – ennek

¹ *Die 50er Jahre: Kunst und Kunstverständnis in Wien*, szerk. Berthold ECKER–Wolfgang HILGER, Wien, 2010.

² Robert Waissenberger 1960-ban lép Bécs város kulturális osztályának élére; tőle származik a „fantasztikus realizmus” kategória is, ami ez idő tájt Bécs egyik meghatározó festészeti jelenségeként detektálható.

³ Idézi P. Szűcs Julianna: Kárpótlási jegy a képzőművészetben?, *Népszabadság*, 1991. június 4., 23. A forrás és a kritikai reflexiók (itt a teljesség igénye nélkül) együtt olvasandók: *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*, kiállítási katalógus, szerk.: NAGY Ildikó, Képzőművészeti Kiadó–Magyar Nemzeti Galéria–Ludwig Múzeum, Budapest, 1991; rec.: GYÖRGY Péter: Mostantól fogva ez lesz a múlt. *Hatvanas évek, Holmi*, 1991/6, 789–800; FORGÁCS Éva: Mától kezdve így volt?, *BUKSZ*, 1991/2, 156–160; KÖRNER Éva: Milyenek is voltak azok a hatvanas évek I–III?, *art művészeti magazin* (magyar melléklet), 1991/8–10; RÓZSA Gyula: Új törekvések a hatvanas évek magyar képzőművészetében (Művészettörténeti közlemény), *Mozgó Világ*, 1991/7, 87–93.

⁴ Berthold ECKER: Eine phantastische Moderne. Die 1960er Jahre in der Sammlung der Kulturbteilung der Stadt Wien – MUSA, in *Die sechziger Jahre. Eine phantastische Moderne*, szerk. Uő–Wolfgang Hilger, für die Kulturbteilung der Stadt Wien, Wien–New York, Springer, 2011, 12.



42. Alfred Hrdlicka: *Barátnők*, 1964–1965

megvalósítása pedig csak úgy volt lehetséges, ha a válogatás egy intézmény gyűjteményének minden egyes tételét előszámlálja. A feltárás önmagában is éppen eléggé önkritikus, egyúttal praktikus gesztus. Objektivitás, elfogulatlanság, pontosság, transzparencia, lokalitás – talán ezekkel a kritériumokkal lehetne leginkább jellemezni a MUSA kiadványát, amelyben nem a legkülönbözőbb munkák időben relativizálható esztétikai értékét, hanem a bekerüléssel, a vásárlásra fordított összegek közreadásával szilárd alapot nyújtó művek dokumentum értékét vették alapul. Mintha a kurátorok is feltették volna ugyanazt a kérdést, amelyet az 1990-es – még ma is referenciaként szolgáló –, a budapesti Magyar Nemzeti Galériában rendezett *Hatvanas évek* kiállítás és katalógus is feltett magának: egy korszak bemutatására vállalkozva vajon „azt kell-e rekonstruálnunk, ami a 60-as években a legnagyobb hangsúllyal jelent meg a közönség előtt, vagy azt kell kiemelnünk, amit utólag – lehántva a jelenségekről a történelmi kontextus »esetlegességeit« – ma tartunk fontosnak?»³

A MUSA a maga hatvanas évek kiállítását annak az anyagnak a bázisán kellett hogy megrendezze, amely a rendelkezésére állt; korrekcióra, utólagos pótlásokra az idő múlása és a művészettörténet hangsúlyainak eltolódásai teremtettek lehetőséget.

Bécs város kulturális osztálya már a második világháború után szponzorációs programmal fogott hozzá a képzőművészet támogatásához, amivel több kultúrmentárs egybehangzó véleménye szerint is a mostohán kezelt képzőművészetnek kívánt nagyobb nyilvánosságot teremteni. Az 1951-től fennálló támogatási rendszer keretében a kulturális osztály egyenesen műtermekből vásárolt munkákat, vagy művek megvalósítását támogatta, amelyek között 1960–1969-ig számos köztéri szobor, murália, mozaik, falfestmény stb. szerepelt. A vásárlás mellett ajándékok is kerültek a gyűjteménybe (néhány művész a városra hagyományozta életművét), amelynek

állománya 1969-re 780 művésztől már közel 6000 műtárgyat tartalmazott. Az egyik csúcspont, 1962-ben, a városi múzeum büdzséje elérte – schillingben – a ma 65 ezer eurónak megfelelő támogatást, amelynek köszönhetően 181 művésztől 474 munkát vásároltak.⁴

Ebből a gyűjteményezési gyakorlatból állt össze a kortárs osztrák képzőművészet egyik legnagyobb kollekcója, és felvázolható lett egy lehetséges „arca”. Mindazonáltal a hatvanas évek elején még nem lehet professzionális gyűjteményezésről, határozottan kirajzolódó profilról beszélni; a művészet támogatása („mütterliche Kunstförderung”)

a korszakban végig domináns maradt. E törekvések nem függetlenek a hatvanas években meginduló szociális lakásépítéstől és a közösségi terek vizuális arculatának programszerű kimunkálásától. Felülről irányított kulturális igényként jelentkezett a lakosság „látásának” felélesztése. A magyar kultúrával kapcsolatban

elhangzik olykor az irodalomcentrikusság vádja – az osztrákokat zenecentrikusságuk miatt érheti hasonló vád. A képzőművészet támogatásával azon a rögzült helyzeten próbáltak változtatni, hogy Bécs ne csupán a „fülek számára” nyíljon meg, hanem a „szemeknek” is – ahogyan ottjártakor azt Jean Cocteau is megjegyezte. Így már az ötvenes évek elejétől – egyfajta demokratikusan értelmezett népművelői keretben – fontosabbnak tartották az iskolagalériák, ifjúsági szállók, kórházak ellátását főképpen sokszorosított grafikákkal, mint a kortárs művészet nemzetközi trendjeivel párhuzamosan haladó, problémacentrikus gyűjteményezést.

A kiállítás kurátorai azokat a – nemritkán ellentmondásos – jellemzőket (például az expresszionizmus szokatlanul hosszú utóéletének okait) keresik a művek mélyrétegeiben, amelyek a város kulturális felvevőképességét és művészeti életét egyaránt jellemzik. Az inventáriumhoz szervesen kapcsolódó tanulmányok azokat a kérdéseket feszegetik, hogy a korszak kiemelkedő művészi teljesítményei mennyiben találtak utat ebbe a gyűjteménybe, és az akkori hangsúlyok mennyire esnek egybe a mai művészettörténeti értékeléssel. A kutatási eredmények nemcsak egyfajta telítettség állapotáról tudósítottak, hanem szinte azonnal kirajzolták a gyűjtemény üres helyeit, az önkritikusan kezelt „fájdalmas hiányokat” (Berthold Ecker), a negligált jelenségeket, amelyek összességében egy kiterjedten működő, de nem kimondottan progresszív irányokban tájékozódó kultúrpolitikára irányítják a figyelmet.

Szinte teljesen hiányzik a gyűjteményből a bécsi akcionizmus, amely az osztrák képzőművészet egyik legmarkánsabb hozzájárulása a 20. század második felének művészettörténetéhez. Igaz, az utcai akcióiról ismert, a vallási és társadalmi tabukat kikezdő, a táblakép hagyományos médiumát (informelt és absztrakt expresszionizmust) a saját testre alkalmazó radikalitás aligha kapott volna támogatást a polgári kereteket áthágni nem kívánó állami intézménytől. E szellemi hiányt későbbi alkotások megvásárlásával igyekeztek pótolni (Hermann Nitsch esetében), de Otto Mühl-től mind a mai napig nincs „korszakos” műve az intézménynek. Az új médiumok sem szerepeltek a hivatalos kultúrpolitika horizontján; a fotográfia csak mint oktatási segédanyag vagy pusztán dokumentáció jelent meg, a filmről nem is beszélve. Az új médiumok első protagonistái, VALIE EXPORT és Peter Weibel csak későbbi műveikkel kerültek a gyűjteménybe, akárcsak a klasszikus fotográfia első úttörői, Elfriede Meijer, Barbara Pflaum, Franz Hubmann vagy Harry Weber. De hiányzik a New York-i pop-élményeit közvetlenül a bécsi utcaképre adaptáló performanszaival ma már abszolút tekintélynek számító Kiki Kogelnik is.⁵

Wolfgang Hilger (mint nyolcvanas évekbeli kultúrreferens, az időszak egyik fontos szereplője) időben jelzi, hogy a nyilvánvalóan jelen lévő nyugati trendek, mint a *pop art* vagy az absztrakt expresszionizmus szinte egyáltalán nem keltettek rezo-



43. Arnulf Rainer: Asszonyok 30 felett, 1962

⁵ Bár Kiki Kogelnik a korszak egyik legmarkánsabb életművét hozta létre, munkái szintén nem találhatók meg a MUSA gyűjteményében (ellentétben osztálytársaival, Arnulf Rainerrel, Wolfgang Holleghával, Marcus Prachenskyvel). A művészi önállósulás stratégiáit Kogelnik az (École de Paris szelleméből sarjadó) absztrakción túllépve találta meg. 1961-től New Yorkban élt, és a pop art művészeihez fűződő élő kapcsolat, a fogyasztói kultúra színei és anyagai közvetlenül hatottak rá, az 1969-es holdralépés pedig (*Moonhappening*, 1969, Galerie Nächst St. Stephan) harsány, levegős motívika és vizuális nyelvezet kidolgozására inspirálta. Lásd bővebben *Power up – Female Pop Art*, szerk. Angela SNEF, Kunsthalle, Wien, DuMont Buchverlag, Wien, 2010, 185–203.

⁶ Wolfgang HILGER: Erinnerungen und Anmerkungen. Subjektives zu Wiens Kunstbetrieb in den 60er Jahren, in *Die sechziger Jahre. Eine phantastische Moderne*, szerk. ECKER-HILGER, für die Kulturabteilung der Stadt Wien, Wien–New York, Springer, 2011, 20.

⁷ Lásd BIRKÁS Ákos: Az avantgárd halála, <http://www.artpool.hu/AI/al01/Birkas2.html>

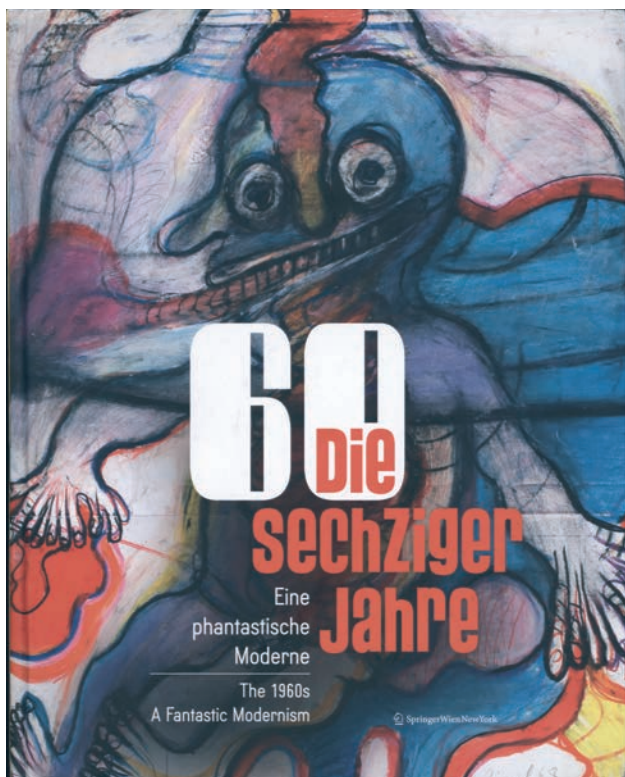
nanciát a hivatalos kánonban.⁶ De ugyanígy a nem ortodox, provokatív megnyilvánulások, a botránykeltés is megmaradt az ellenkultúra eszköztárában.

1968-at Ausztria – Németországgal, Csehszlovákiával és Franciaországgal el-lentétben – mérsékelt radikalitással élte meg („zahme Revolution”), a társadalmat érintő szociális változások (mint a patriarchális családmodellt, az egyházi hierarchiát, a kiöregedő egyetemi tanerőket érő kritika) kikövetelése is jobbra alulról, a művészekről indult el. Mindez annak fényében is érdekes, hogy Ausztria a háború utáni gyors felépülés, a „Wirtschaftswunder” egyik példája volt, amely mindinkább lehetővé tette egy konzumorientált társadalom létrejöttét. A politikai semlegessé-gét hangsúlyozó Ausztria olyan nagypolitikai események középpontjába került, mint John F. Kennedy és Nyikita Hruscsov bécsi találkozója. A popkultúra meglepő inten-zitással zajló eseményei is színezték az évtized palettáját, mint az 1965-ben a *Help!* forgatására az ausztriai Obertauernbe érkező Beatles, vagy az 1969 tavaszán *Rape* című filmjüket promotáló friss házaspár Yoko Ono és John Lennon látogatása. A Hotel Sacherben tartott sajtótájékoztatót John Lennon a *Ballade of John and Yoko* című dalban örökölte meg. 1965-ben fellépett a városban a Rolling Stones, és 1968-ban Frank Zappa is.

A hol fellendülő, hol stagnáló hatvanas évek jelentették a hetvenes évekhez vezető átmenet időszakát, amikor Bécs valóban képes lesz intenzív nemzetközi fi-gyelmet magára irányítani. S bár az akkori nyitást szolgáló „Neue Wiener Frühling” szlogent kommersziális és nosztalgikus érzések egyaránt hevítették, a kortárs művészet is lehetőséget kapott a megnyilvánulásra. „Öreg, de friss” – foglalta össze röviden és velősen Harald Szeemann a kulturális tradíció és a jelenkori innováció Bécsben akkoriban különös heveséggel zajló összecsapását. A het-venes években fellendülő művészeti vásáripár teremtette meg a lehetőséget a hosszú távú és hatékony működést garantáló nemzetközi kapcsolatokra, információcserére, szimpóziumokra, a vásárlóerő lassú aktiválására, amelyek-ből a nyolcvanas évek galériavilága profitált leginkább. Sorra nyíltak a nagy bécsi galériák (Rosemarie Schwarzwald, Grita Insam, Ursula Krinzinger, Peter Pakesch, Heike Curtze), amelyek kezdeti stratégiájukat az 1950–1960-as évek osztrák művészetének nagyjaira, az informelle és az akcionizmusra építették.

E diskurzushoz járul mintegy festett háttérként a MUSA-nak a hatvanas évekről szóló kötete is. Magyarországon, ahol az avantgárd – és ennél fogva a neoavantgárd – sem piaci versenyhelyzetbe, sem az akkori intéz-mények gyűjtőkörébe nem került, ennek a működési mo-dellnek nem volt és nem is lehetett párhuzama.⁷

Aknai Katalin



44. A katalógus borítóján: Franz Ringel:
Kasperl Walter Pichler egyik szobrával kísérletezik, 1968

„Parttalan realizmus” – a hiperrealitástól a realitásig¹

Hyper-Real. Die Passion des Realen in Malerei und Fotografie. MUMOK, Bécs
2010. október 22–2011. február 13.

Édentől keletre. Fotórealizmus: Valóságváltozatok. Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
2011. szeptember 14–2012. január 15.

¹ A szerző a publikáció készítésekor Kállai Ernő-ösztöndíjban részesült.

Az utóbbi években megnövekedett az érdeklődés a hetvenes évek fotórealizmusa iránt. Ezt jelezte a berlini Deutsche Guggenheim 2009-ben rendezett, *Picturing America* című kiállítása. A kurátor, Valerie L. Hillings az amerikai fotórealizmus klaszrikusnak számító műveit különféle ikonográfiai közterek szerint összeállított csoportokban mutatta be („tükröződések a városban”, „fogyasztói kultúra”, „amerikai élet”). A kiállítás és annak katalógusa a „sharp-focus realism”, „super realism”, „radikaler Realismus”, „hiperrealizmus” és számos más néven is ismert irányzat amerikai megjelenésére és az amerikai művészek európai (kritikai) recepciójára koncentrált. A fotórealizmus ebben az összefüggésben az amerikai létállapotot, a talmin csillogó, ám valójában pusztuló „Éden” műanyag látványvilágát bemutató, „leíró jellegű festészet”, „kvázi-akadémizmus”, „traumatikus realizmus” (Hal Foster). Jellemzően amerikai *stilustendencia*, amely spektakuláris eszközökkel jeleníti meg a „spektákulum társadalmát”, pszeudo-giccsként esztétizálja a giccsot (Jean-Claude Lebensztejn); stiláris kritériumai pontosan körülhatárolhatók (ezt megtette Jean-Christophe Ammann és Louis K. Meisel), ahogy a művészettörténeti kronológiában elfoglalt helye is: „fénykora” a hatvanas évek vége és a hetvenes évek közepe közötti néhány évre korlátozódik. (A hiperrealizmus legtöbb korabeli monográfiája – Udo Kultermann, Linda Chase, Christine Lindey, Edward Lucie-Smith – hasonló „stilusközpontú” hiperrealizmus-fogalommal operál.)

A berlini kiállítás alapját e szótárian tiszta hiperrealizmus-definíció képezte; a válogatás rendkívül konzekvens volt, ám a merités meglehetősen szűknek bizonyult a fogalmi és a topográfiai korlátozás okán. Mintha ezt a reduktív megközelítést ellenpontosította volna az aacheni, a bécsi és a budapesti Ludwig Múzeum együttműködésében megvalósult különleges vándorkiállítás, amelyet a fennállásának harmincadik évfordulóját 2010-ben ünneplő aacheni Ludwig Forum (eredeti nevén Neue Galerie Aachen) kezdeményezett. A fotórealizmus tematizálása kézenfekvő volt: az intézményben (főképp Wolfgang Becker koncepciója nyomán) számtalan fontos hiperrealista kiállítást rendeztek, amelyek nem voltak függetlenek a Ludwig házaspár fotórealista tendenciákra koncentráló gyűjtőtevékenységétől. A három Ludwig

Múzeumban ennek megfelelően adott volt a kiállítások kiindulópontjául szolgáló törzsanyag, amely magában foglalta a hetvenes évek fotórealizmusának fő műveit. A kiindulópontot jelentő gyűjteményi darabok azonban mindhárom esetben markánsan eltérő kontextusban jelentek meg.

Az aacheni kiállítás az egy évvel korábban rendezett berlini tárlathoz hasonlóan az amerikai világ realitásaira és hiperrealitásaira fókuszált, nem feledkezve meg a múzeum gyűjteményének alakulástörténetéről, s annak történeti kontextusáról, főképp az 1972-es (Harald Szeemann-féle) kasseli documentáról. Ennek (Jean-Christophe Ammann által rendezett, számos kritikus – például Pierre Restany – által fanyalogva fogadott) *Realizmus*-szekciója szintén az amerikai tendenciákat helyezte a középpontba, a névsor csupán néhány európai példával egészült ki (például Gerhard Richter, Franz Gertsch). A kontextust 1972-ben a documenta komplex médiumelméleti koncepciója jelentette, mely a valóság percepciójának mikéntjére kérdezett rá, főként konceptuális, metaművészeti tendenciákra koncentrálna.

Az aacheni kiállítást a bécsi MUMOK bemutatója előzte meg, és a budapesti Ludwig Múzeum tárlata követte. Mindkettő a hagyományosnak mondható stílárstörténeti kontextualizálás helyett a fotórealizmus *fogalmi kiterjesztését* kísérte meg; a módszer és a végeredmény azonban markáns különbségeket mutatott. A bécsi kiállítás kurátora, Susanne Neuburger a hiperrealizmus fogalmát médiumelméleti és ismeretelméleti szempontból terjesztette ki, baudrillard-i és foucault-i terminológiát követve elsősorban a festészet és a fénykép viszonyának alakulását vizsgálta a 20. század második felében – ennek megfelelően a tárlatnak csupán töredékét tették ki a „szótári értelemben” fotórealistának mondható művek. A budapesti kiállítás kurátora, Erőss Nikolett ezzel szemben a realizmus- és realitásfogalmak „keleti” és „nyugati” értelmezéseit konfrontálta: a kiállítást bevezető kurátori szöveg egyértelműen sugallja, hogy a cél nem a fotórealista stílustendenciák művészettörténeti kontextualizálása, hanem a realizmus jelentésváltozatainak elemzésén keresztül egy „hidegháborús képanthropológia” megrajzolása (a „nyugati Édentől” keletre eső területekre is koncentrálna).

Mindkét kiállítás tehát egy-egy sajátos, ha tetszik, „meta-művészettörténetinek” is mondható narratíva szerint szerveződik, ám a kiindulópontot jelentő, mindkét kurátor számára adott festményeken kívül alig mutathatók ki átfedések.

A bécsi kiállítás roppant szerteágazó médiumelméleti felvetése három emeletet megtöltő, parttalan példatárrá szélesedett, melyet a kurátor (alig körülhatárolt) tematikai csoportokba rendezett. A csoportosítást olykor *ikonográfiai összefüggések* (Külváros és vágyai, Ablak, tükör, reflexiók, Tájékpé viszapillantó tükörben, Pornográfia és művészet), máskor tágasabb, *eszmei kapcsolatok* (Igazságkimondás, Megfagyott idill, Világ méret nélkül) vagy *médiumelméleti kérdések* (Művészet a művészetről, Pont és raszter között, Fókuszban a média/médium) határozták meg. A kérdésfelvetés fókuszában nem a művészettörténetből ismert fotórealizmus, hanem inkább egy Baudrillard hiperrealitás-fogalmával jellemezhető hiperrealizmus volt: a valóság torzuló percepciójának kérdése a képáradat és képinfláció korában, melyet Michel Foucault szerint a „képek vég nélküli körforgása” jellemez, s melyben elbi-

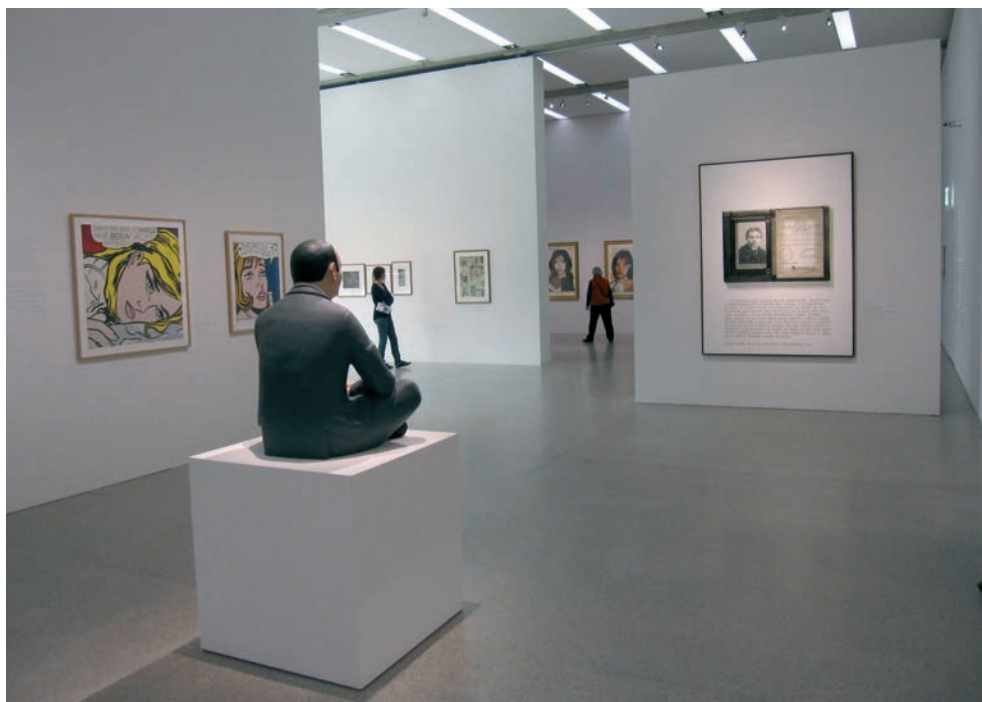
zonytalanodunk az eredeti és a másolat, a jelölő és a jelölt, a reprezentáció és a reprezentált tárgy viszonyát illetően. A szimulakrumok végtelen áradatába, a médium mibenlétének mcluhani kérdéseire reflektáló képontológiai problematikába szinte bármely tendencia beilleszthető a 20. század második feléből. Az izmusként értelmezett hiperrealizmussal szorosan összefüggő *pop art* repetitív, gyári esztétikuma éppúgy (Andy Warholtól Roy Lichtensteinig), mint a *neo-dadaizmus* médiumtudatos tárgyhasználata (például Jasper Johnsnál), a nem fotóalapú újrealizmus különféle tendenciái (Philip Pearlsteintől Alfred Leslie-ig vagy egészen Erich Fischlig), s leginkább a képzőművészeti jellegű fotográfia legújabb – legutóbb Michael Fried által elemzett – példái (Jeff Walltól Andreas Gurskyig), sőt olyan poszt-konceptuális alkotások is, mint a *Société Réaliste* (a kiinduló kérdéshez kevésbé kapcsolódó) filmje (*Fountainhead*, 2010).

Minden tematikus egység egész kiállításra való tárgyanyagot sorakoztat fel, s külön tanulmányra való kérdések megfogalmazására késztet, amelyek közül talán a „fotogén festészet” (Foucault) és a festői fotográfia viszonya tűnik a legérdekesebbnek. Miképp idézik fel és fordítják ki a nyolcvanas évek végén jelentkező festményszerű fényképek a hetvenes évek fényképszerű festményeinek logikáját? Hogyan függhetnek össze például Thomas Ruff monumentális portréfényképei Chuck Close (vagy esetenként Franz Gertsch) az arcot szinte fenséges tájjá nagyító portréfestményeivel (ugyanabban a teremben)? Beszélhetünk-e – Hans Beltinget idézve – a festmény és a fénykép jelenkori paragonéjáról? A kérdések a hetvenes évek kultúraiparától a digitalizált képfolyamok és a mediatizált valóság manipulatív mechanizmusáig vezetnek, olyasféle problémákmáig, melyek már az 1972-es documenta koncepciójában is megfogalmazódtak, ám jelenleg aktuálisabbnak tűnnek, mint akkoriban lehettek. A kérdésfelvetés azonban olyannyira tág, s annyira általános, hogy a hetvenes évektől napjainkig terjedő időszak szinte bármely önreflexív, médiumtudatos alkotása összefüggésbe hozható vele: a kiindulópontot jelentő fotórealizmus elveszni látszik a szimulakrumok sokaságában, a parttalan képáradatban, miközben számtalan fontos képviselője (keletről és nyugatról egyaránt) meg sem jelenik.

A hazai (és általában a keleti) fotórealista tendenciákat Bécsben (alig indokolható módon) mindössze egyetlen festmény képviselte: Lakner László *Bartók Béla vasúti igazolványa* (1974) című képe, amelyet a Ludwig házaspár 1974-ben, a művész aache-



45. France Berko Berčič: Római emlék, 1974



46. A *Hyper Real* című kiállítás enteriőrje, MUMOK, Bécs, 2010

ni kiállítása kapcsán vásárolt meg. A festmény Bécsben (Roy Lichtenstein, Sigmar Polke és Thomas Ruff „raszteres művei” kontextusában) a fent leírt médiumelméleti összefüggésrendszerbe ágyazva jelent meg. Ezzel szemben a budapesti kiállításon – a látogatót orientáló kísérőszövegek hiányában erre csak következtetni lehet – a fotórealizmus „nyugati” változatát képviselő Chuck Close közvetlen szomszédságában a „keleti” alternatívára utalt. A „keleti” fotórealizmust (ahogy az szakirodalmi toposz-ként számtalanszor leíródott) a dokumentarizmus, az indirekten is politizáló attitűd, a konceptuális jelleg és az ezzel összefüggő „fotó-látás” (Beke László) egyaránt megkülönbözteti „nyugati” előképeitől.

A hetvenes évekre szorítkozó budapesti kiállítás ezt a „szembenállást” a művek egymás mellé rendelésével élezi ki. A kurátor ikonografikusan csoportosítja a műveket (például „kirakatok”, „autó-ábrázolások”, „Amerika-képek”, „tárgykultúra”, „épített környezet”), ezáltal is nyomatékosítva a *par excellence* fotórealista „kerettémák” kelet-európai átértékelődését, a jelentésmódosulások finom rendszerét, s a jellemzően „keleti” képtípusok létrejöttét (ilyen például a kiállítás talán legegységesebb terme, mely a „brigád-ikonográfiára” koncentrál). Így ellenpontozza Andrzej Sadowski autó előtt pózoló, esetlen embercsoportja (*Csoportkép sárga Renault-val*, 1978) Robert Bechtle másképp bárgyú autós kompozícióját (*Berkeley Pinto*, 1976), Kocsis Imre nosztalgiaiával átítatott, szociografikus újrealizmusa (*Külváros*, 1976) vagy Jadranka Fatur esendően provinciális kisrealizmusa (*Busz Cmrokból*, 1975) Richard Estes csillogó vedutáit. Az összefüggések pontosan leolvashatók, a motivikus hasonlóságok

és különbségek dialektikája pontosan kirajzolja a „túlkinálat” és a „hiánygazdaság” ellentétét, s az eltérő társadalmi berendezkedések összevetésére is lehetőség nyílik. Különösen ha a „nyugati” példákkal nemcsak motivikusan, hanem minőség tekintetében is egy (súly)csoportban lévő művekre koncentrálunk: France Berko Berčič, Méhes László ambivalens ironiájára vagy Lakner László (leginkább Malcolm Morley-val rokonítható) analitikus jellegű, mégis lazúrosan érzéki festményeire, s a két magyar pionír hazai követőire a hetvenes évek második feléből (Méhes Lóránt, Nyári István, Fehér László, vagy gondolhatunk a hozzájuk csak részben kapcsolható Bernáth/y Sándor bizonyos alkotásaira is).

Már az 1972-es documenta előkészítése során felmerült annak lehetősége, hogy az amerikai hiperrealizmust más régiók realizmusváltozataival társítva mutassák be (akkor elsősorban a kínai és a szovjet realizmusok merültek fel), ám erre nem kerülhetett sor. A budapesti kiállításon tehát első ízben kerülnek a „keleti” újrealisták



47. A *Hyper Real* című kiállítás enteriőre, MUMOK, Bécs, 2010

a „nyugatiakkal” egy fizikai és diszkurzív térbe, s ennyiben a tárlat jelentősége és úttörő mivolta megkérdőjelezhetetlen. Az első ízben együtt látható művek összeolvasása során azonban számtalan újabb kérdés merül fel.

Felvethető például annak lehetősége, hogy a hagyományos és mechanikus „kelet–nyugat” dichotómián túl az amerikai és a „kontinentális” példákat is megkülönböztessük. Nyugat-Európában is akadnak a legjobb keleti példákhoz hasonló – s akkoriban azokkal együtt is reprodukált, kiállított, ám ezúttal hiányzó – politikai orientációjú, dokumentarista művek, gondoljunk például a méltatlanul elfeledett Fernando de Filippi *Lenin*-sorozatára (1971–1972), amely Laknerhez vagy Richterhez hasonlóan tematizálta a kollektív emlékezet problémakörét, vagy eszünkbe juthatnak olyan sajátos realizmusértelmezések is, mint a szovjet-orosz Erik Bulatové. (A kontinentális fotórealizmus jelenségekörének feltárásához a későbbi kutatások



48. Csernus Tibor: *Piac*, 1973

szempontjából elengedhetetlennek tűnik a korabeli realista/hiperrealista/fotórealista kiállítások névsorának áttekintése, gondoljunk például az 1971-es Párizsi Biennálé Daniel Abadie, Jean Clair és Pierre Léonard által rendezett *Hyperréalisme* szekciójának szerteágazó művészlistájára.)

A kiállítást bejárva felvetődik a kérdés: nem lenne-e szükséges a (jó értelemben vett) „periferiális” és a (rossz értelemben vett) „provinciális” alkotások megkülönböztetése. Az előbbieket pusztán geopolitikai okokból nem válhattak eddig egy – megírásra váró – „többszólamú művészettörténet” (Hans Belting) részévé, az utóbbiak azonban (s ez sajnos a kiállítás számos kelet-európai résztvevőjére igaz) koncepcionális tisztázatlanságaik és festészettechnikai hiányosságaik okán sem kapcsolhatók be a fent leírt diskurzusbba. (A kvalitás és a „festői stílus” kérdése ebben az esetben még az esztétikai szempontokat kiiktató „antropológiai” értelmezés esetén sem tűnik teljesen figyelmen kívül hagyhatónak, letaglózó bravúrfestészetről lévén szó.) S komplex elemzés tárgyát képezhetné, hogy – a kiállítás sorolta példákat tekintve, regionális összehasonlításban – miért látszanak kiemelkedni az anyagból a fotórealizmus magyarországi képviselői (az egyik nagy felfedezésnek tekinthető France Berko Berčič mellett), akik közül Méhes László és Lakner László a hetvenes évek elején a nyugati szcénában is jelen volt.

Körner Éva 1975-ben *Parttalan realizmus* címmel nagy hatású előadást tartott a Képzőművészeti Főiskolán. A költői cím Roger Garaudy és Ernst Fischer tanulmányait, valamint a bennük megfogalmazódó kiterjesztett realizmusfogalmat idézi ugyan, az előadás azonban valójában a hetvenes évek képzőművészeti életének fontos, Magyarországon is aktuális kérdéseit feszegette, főképp a fotórealizmus európai megjelenését az 1972-es kasseli documentán. Parttalan realizmusról beszélt (feltehetően a fotórealista festmények azelőtt elképzelhetetlen realitásfokára gondolva) a magaskultúra és a tömegkultúra, a „realitás” és a „hiperrealitás” partjai között „hánykolódó” pszeudo-giccs befogadásának ambivalenciájára utalva (különösen ha a művekhez – Körner avantgárd-értelmezése ismeretében – a szubverzív társadalmi töltéssel bíró tendenciák felől közelítünk).

A bécsi és a budapesti kiállítás tereit bejárva eszünkbe juthat Körner híres előadásának címe, miközben az egymást relativizáló, ám mindenképp előremutató értelmezések „parttalanságát” konstatálva azon töprengünk, vajon miképp írható újra a hetvenes évek művészettörténetének ez a szegmense.

Fehér Dávid

Forrás vagy illusztráció?

Interviews.

Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst

Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst, szerk. DORA IMHOF–SIBYLLE OMLIN, München, Silke Schreiber, 2010.

„Az oral history olyan elsődleges forrásanyag, melynek információigényét egy esemény(sor), történés(sor) szemtanújával vagy résztvevőjével készített interjú adja. A kifejezés magában foglalja az interjúkészítés, a feldolgozás és az elérhetőség biztosításának lépéseit is.” Önálló diszciplínának nem tekinthető, főként a társadalomtudományok területén alkalmazott kutatási módszer, eszköze az interjú. Fellendülése a második világháborút követő években kezdődött, és módszertanának folytonos változásával, bővülésével mind a mai napig tart.

A Dora Imhof és Sibylle Omlin szerkesztésében megjelent *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst* című tanulmánykötet arra vállalkozik, hogy az interjúkészítés gyakorlatát és elméletét a művészettudomány (*Kunstwissenschaft*) elméleti és a művészek (*Kunst*) alkotói szempontjai szerint igyekezzenek bemutatni, figyelembe véve a kurátori tevékenység speciális helyzetét is.

A várakozásokkal ellentétben a fenti idézet nem a recenzeált kötetből származik, hanem a *The Oral History Manual* című kézikönyvből (*OHM*),¹ minthogy annak szerkesztői bevezetője nem tisztázza az oral historyval kapcsolatos fogalmakat. Magyarázatul szolgálhat, hogy korántsem szisztematikusan összeállított kézikönyvről van szó, hanem tanulmányok laza füzéről, mindazonáltal az olvasóban rögtön az első fejezetcím után (Az oral history interjú) definíciós elvárás támad, s ez az elvárás hamar hiányérzetté fokozódik, amikor Gregor Spuhler – történész, jelenleg a zürichi Műszaki Főiskola (ETH) Kortörténeti Archivumának (Archiv für Zeitgeschichte) vezetője – meghatározza Az interjú mint a történeti ismeretek forrása. Módszertani megjegyzések az oral historyhoz című tanulmányának témáját. Spuhler az interjúból kinyerhető információk alapján különbözteti meg a biográfiai (*biografisches*) és a szakértői (*Experiment*) interjút, s lábjegyzetben jelzi, hogy a két interjútípus megegyezik a kvalitatív szociológiai kutatások által alkalmazott narratív és vezérfonalas interjúkkal. Az *OHM* definíció-gyűjteményéből kiderül, hogy diszciplínaként eltérhet ugyan a két alapvető interjútípus megnevezése, de lényegét tekintve az életútinterjú (az angol *life*, a német *biografisches* kifejezéseknek megfelelően) és a témaspecifikus projektinterjú nem különbözik a Spuhler-féle interjúfajtáktól. Tehát a történeti szempontú forráskritika kritériumait az interjúk ugyanazon két alaptípusára kell megfogalmazni, mint akár a szociológiai, irodalomtörténeti, antropológiai, politikatudományi stb. kutatások esetében, s az egyes diszciplínák tapasztal-

¹ Szerk. Barbara W. SOMMER–Mary Kay QUINLAN, New York–Toronto–Plymouth, UK, Rowman & Littlefield–Lanham, 2009.

latait érdemes lenne felhasználni vagy legalább figyelembe venni. Mindazonáltal az interjúk forráskritikai vizsgálatához Spuhler sokrétű, izgalmas szempontrendszer ajánl, s meghatározásai is helytállóak, viszont az előbbi gondolatmenet nélkül nem egyértelmű, hogy Dora Imhof *Oral history a művészettörténetben* című tanulmányában (s a kötet több szerzőjének esetében is) miért alkalmazza megjegyzések nélkül Spuhlernek a történettudomány szempontjából meghatározott interjúkategóriáit.

Az imént jelzett kettősség, azaz a fogalmak tisztázásának hiánya és az érdekes, izgalmas problémafelvetések, témamegjelölések és elemzések jellemzik a kötet egészét.

A definíciós fobia nemcsak az oral historyval kapcsolatos fogalmak esetében tűnik fel, hanem a címben szereplő *Kunstwissenschaft* művészettörténetre, műkritikára és (?) kurátori praxisra történő szerkesztői felosztása esetében is, amely felosztás a kötet szerkezetében is érvényesül. A három terület egymáshoz fűződő viszonyának részletes tárgyalása kimeríthetetlen téma, ezért nem várható el – azonban a szerkesztők álláspontjának vázolása a kérdésben véleményem szerint segített volna a kötet mozaikszerű információinak elrendezésében, következtetések levonásában. Az interjú a műkritika területén (szerzők Christoph Lichtin és Gabriela Christen), Az interjú a kurátori praxisban (Hans Ulbrich Obrist és Hilar Stadler) és Az interjú a művészeti gyakorlat szemszögéből (Till Velten, Katrin Grögel, Andrea Saemann, Sibylle Omlin, John Welchmann, Mike Kelly) című, több tanulmányt tartalmazó fejezeteket megelőzi egy, a már említett, az oral history interjúkat a történettudomány (Gregor Spuhler) és a művészettörténet (Dora Imhof) szempontjából vizsgáló egység, Az oral history interjú címmel.

A szerkesztői előszóban megfogalmazott célkitűzések ambiciózusak. A különböző területekről érkezett szerzők tanulmányai alapján a kötet a következő témák tárgyalását ígéri – a felsorolt fejezetekben elszórva –, egyfelől szorosan az interjúkészítésre koncentrálva: Miért olyan gyakori az interjúkészítés a művészeti szcénán belül? Milyen ismeretöbbleti hozadéka van más írásos műfajokkal szemben? Az interjúszituációk elemzése alapján megválaszolható-e az a kérdés, hogy mi a különbség az interjú és egy egyszerű, művészetről szóló beszélgetés között?; másfelől az interjú feldolgozási folyamatát, az interjú forrásértékét helyezve a középpontba: Milyen mértékben értékelhető az interjú történeti forrásként? A kiértékelés során melyek a főbb szempontok?

A kötet vázolt szerkezete alapján a kinyerhető információk rendszere egy mátrixszal lenne modellezhető, amelyben minden fejezet a saját hatáskörében (történettudomány, művészettörténet, műkritika, kurátori praxis, művészeti gyakorlat) keres válaszokat hasonló, fent említett kérdésekre az oral history módszerrel kapcsolatban. A recenzens számára az interjú forrásértékének vizsgálatával kapcsolatos megállapítások tűntek különösen érdekesnek, s minthogy kutatási területéhez is ez a kérdéskör áll közel, továbbá az *Ars Hungarica* jelen számában megjelenő két interjúra (Mezei Ottó: Molnár Sándor és Fehér Dávid: Attalai Gábor) történő reflektálás alapjait is megteremtik, ezért az ismertető hasonló mátrixjellegének elkerülése céljából lemond a kötet teljes tartalmának összegzéséről, és az elkészült oral history interjú kiértékelésére vonatkozó részeket veszi sorra.



49. A kötet borítója

Az életút- és a szakértői interjúk karakterisztikumai Spuhler olvasatában a következők:

A biográfiai interjúban megfigyelhető, hogy az egyén miként bányászik saját élettörténetével, minthogy folytonos konfrontációt jelent az objektív történések játéktere és azon értelmezési lehetőségek között, amelyek az individuumra személyesen, és mint egy társadalmi kollektíva részére is hatnak. A szakértői interjú középpontjában az interjúalanytól megszerezhető ismeretek állnak, ennek megfelelően a beszélgetés irányítása a kérdező kezében van, aki vagy új, írott forrásokból nem kinyerhető ismeretekre kíváncsi, vagy ismert tények, adatok hitelesítését, részletezését szeretné elérni. Mindkét interjútípus kiértékelése során számolni kell az emlékezet funkcionális jellemzőivel, a torzulásokkal, a sűrítésekkel, a felejtéssel. Ennek Spuhler szerint produktív ellenszere, ha a kérdező megszakítás nélkül hagyja elmerülni az alanyt a múltban – ekkor ugyanis elfelejtettnek hitt részletek is előbukkannak. A szerző hangsúlyozza, hogy az emlékezeten alapuló interjú önmagában is egy narratív konstrukciós eljárás, amely invokálja az egyes epizódok értelemszerű egybefűzését, konklúziók levonását, akár az egykori valóságtól eltérő módon is, s ez az öntudatlan eljárás alakítja ki az egyén egységes életútképét.

Felvetődik a kérdés, hogy milyen mértékben ellenőrizhető az elmondottak hitelessége. Az értelmezések és a vélemények nem ellenőrizhetők, míg a tények, helyek, szereplők igen. Azonban egy élettörténet belső koherenciájának megléte vagy hiánya jelezheti annak valóságtartalmát. Spuhler idézi Benjamin Wilkomirski esetét, aki holokauszt túlélőként megírta emlékiratait, majd a nagysikerű könyvről idővel kiderült, hogy a történetek nem Wilkomirskivel személyesen estek meg.

A koherencia három lehetséges kritériumát Christoph Lichtin – művészettörténész és kurátor, jelenleg a Luzerni Művészeti Múzeum gyűjteményi osztályának vezetője – Duchamp Úr, hogy van? Megjegyzések a művészinterjúk analíziséhez és történetéhez című tanulmányában találjuk: az állandó elemek mintegy *epitheton ornans*ként fel-felbukkannak a különböző epizódokban; a kontinuitás hatására bizonyos törvényszerűségek rajzolódnak ki az életúton belül; az egységesség teszi lehetővé, hogy a krízisek és változások mégis értelmesnek tűnő egységgé álljanak össze.

A kiértékelés további fontos szempontjai mindkét szerző esetében a szubjektív tényező számbavétele, az interjú kontextusának elemzése és az interjúkészítő saját befolyásoló szerepének felmérése.

Spuhler, Lichtin és az eddig nem tárgyalt Hans Ulrich Obrist (kurátor és művészeti író/kritikus, tanulmányának címe: Beszélgetés határok nélkül) írásai kiegészítik egymást, habár a kötet fejezetcímei alapján ez nem tűnik egyértelműnek. A történész Spuhler, a műkritika fejezetébe besorolt Lichtin és a számtalan művészinterjút publikált Obrist egyetértenek abban, hogy az interjúnak a művészettörténeti alap kutatásban meghatározó szerepe van. Ezzel ellentétben Dora Imhof mind a szerkesztői előszóban, mind a tanulmányában (Oral history a művészettörténetben) felvetett problematikára, hogy milyen szerepe van az interjúnak mint történeti forrásnak

a művészettörténet-írásban, szkeptikus választ ad, melynek lényege, hogy a mai művészettörténeti kutatások kontextusában az interjú forrásként – a megfelelő kutatások és kiértékelések után – használható ugyan, de többnyire csak „kísérleti és reflexiótartalmában” ragadható meg.

Véleményem szerint a fenti ellentmondás oka a már említett definícióhiány, hiszen a kritika és a művészettörténet (a kurátori gyakorlat komplex szemléletét nem is említve) kommentár nélküli szétválasztása túlságos egyszerűsítésnek tűnhet, indoklás gyanánt röviden idézve Marosi Ernőt: „a művészettörténet egyben kritika is”, mert „amikor valamit elismerünk, befogadjuk a művészetbe, akkor kritikusként járunk el”. Gyakori jelenség, hogy egy művészettörténész kritikusként is működik, ahogy a jelen folyóiratszámunkban olvasható két interjú készítői, Mezei Ottó (1925–2004) és a fiatal Fehér Dávid. A Molnár-interjú elemzését a művészettörténet-írás szempontjából András Gábor tanulmányaiban² *ante quem* végezte el.

² *Ars Hungarica*, 1991/1, 1998/1.

Mind a Molnár-, mind az Attalai-interjúra érvényes Spuhler megállapítása, miszerint a biográfiai és a szakértői interjú szétválasztása a gyakorlatban nem lehetséges és nem is kívánatos, de a súlypontok megtartása fontos szempontot nyújt az interjú kiértékelésekor. Arányait tekintve az Attalai Gáborral készült interjú inkább nevezhető életútinterjúnak – Fehér hivatkozik is korábbi szándékára, hogy a teljes életutat felölelő interjúsorozatot készítsen Attalaival –, a Molnár-interjú pedig szakértői interjúnak. Lichtin Arnold Gehlen nyomán felhívja a figyelmet az úgynevezett „kommentárkényszerre”, amely a kommentárt a mű részeként értelmezi. A művész legelső interpretálója művének. A forráskritika feladata annak a mesélőkédvnek lecsupaszítása, amelynek során a művész saját alkotói folyamatait „teátrálisan inszenálja” (Lichtin), tehát az adatok, tények, fogalmak eredetének ellenőrzése, visszafejtése. Molnár műveinek keletkezéséről elhangzott szavait összevetve saját művészetelméleti írásaival, kritikáival és András két tanulmányával válik világossá a „fogalmi és vizuális logika”, az „áthatás” és a „tájpgénusz” fogalmak eredete (töb- bek közt), s a fogalmak és Molnár helye a modern magyar művészet történetében, azon belül is a „motívumrejtő absztrakció” jelenségének a Zuglói Kör meghatározó művészeinek esetében.

Az *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst* című tanulmánykötet ismereteim szerint az első a témában, s mint ilyen, kísérletnek is tekinthető, amely definíciós főbiájának ellenére fontos szempontrendszerrel szolgál a művészettörténet olyan kutatási területeihez, amelyekhez kapcsolódóan az érintett alkotókat, kurátorokat, egykori publikációk szerzőit még meg lehet szólaltatni.

A kötetet célszerű a már említett *OHM* kézikönyvvel együtt forgatni, s olyan köztes állomásnak tekinteni, amely fontos adalékul szolgál a művészettörténet-írás kérdéseihez abban a koszelecki értelemben, amely az elmúlt események nyelvi megragadásának folyamatát a feljegyzés (*Aufschreiben*), az újbóli leírás vagy másolás (*Abschreiben*) és az átírás (*Umschreiben*) hármasságában látja.³

³ Magyarítás: Joób Kristóf.

Páll Evelin

Korszerű lakás, 1960

Az óbudai kísérlet

Korszerű lakás, 1960 – az óbudai kísérlet. Kiscelli Múzeum, 2011. október 4 – december 4.

Óbudán, a Mókus utcában, a Magyar Építészeti Múzeum dolgozószobájában forgatom e kiállítás megnyitójára szóló meghívót. Az ablakon kitekintek a légvonalban tőlünk nem is oly távol fekvő múzeum irányába, ahová az invitálás szól. Maga a valóság, az Óbudai Kísérleti Lakótelep (OKL) a két társintézmény között helyezkedik el, úgy félúton. Nézem a korabeli fényképet a meghívó előoldalán; mosolygós, akkor csinosnak mondhatott, divatosan (?) öltözött nő lépcsőn jön le (!) a bebútorozott alsó szintre. Valóban volt itt kétszintes lakás? – kutakodom ismeretem között.

Egyelőre szemeim előtt a paneltömbök tornyosulnak. Különösen a Szőlő utcai, egy falu lakosságát magába foglaló ház – utóbbi években szigetelt és színdinamikailag felturbózott – kilométeres homlokzata gátolja, hogy ellássak a Bécsi út, Váradi, Érc és Reménység (*nomen est omen*) utca határolta térségbe, az OKL helyszínére. Közbevetőleg: az ötvenes évek legelején a Kiscelli út torkolatába telepített, preszocreál stílusjegyeket mutató „magasház” kedvezőtlen arányú kubusairól szólva az értő szemű építész-kritikus, Sós Aladár már akkor felhívta a figyelmet arra, hogy az ilyen

megoldások tönkreteszhetik a budai tájkép finom domborulatait. A kísérleti lakótelep első ütemének házaival ilyen probléma még nem adódott.

Lapozgatom a kiállítást kísérő tanulmánykötetet, keresem a kétszintes házat. Branczik Márta a katalógusrészben aprólékos gondnal, filológiai pontossággal dolgozta fel az épületállományt. Így gyorsan meg is találom a Gyenes utca 14. szám alatt álló épületet – tömör, szakszerű leírását, paramétereit, képi ábrázolásait. Ennek a 115. jelű, helyezést nyert pályázati terv alapján négy azonos alaprajzú, egymás után sorolt 2 szintes, 3 szobás lakással épült egyemeletes sorháznak a tervezője Horváth János, a Lakóterv építésze volt. Egy lakás – amely-



50. Az 527-es jelű épület. Tervező: Mináry Olga

hez saját kert is tartozott – a normatívát (70 négyzetméter) meghaladó méretűre, 75 négyzetméterre sikeredett. Elvileg hat fő (öt felnőtt és két gyerek) számára készült, utóbbiak „fél” személynek számítottak. A katalógustételek a házak szerkezetét, felépítését, és még színezését is rögzítik. A forrás- és irodalomjegyzék gyorsan elvezet annak a kérdésnek a megválaszolására felé is, hogy kik lehetettek a korabeli bútorzatok tervezői. Egressy Imre, az OKL minisztériumi inventora közléséből¹ valószínűsíthető, hogy például a 116. számú terv alapján épült lakás berendezése – részben bizonyosan – Horváth Jenő és Mózer László munkája.

¹ Magyar Építőművészet, 1961/1, 13.

Kellőképp felcsigázott érdeklődéssel indulok tehát a területen át Kiscellbe. A Vörösvári út–Bécsi út határolta tágabb térségben még a lakótelep építése idején is működtek téglagyárak a híres kiscelli kék agyagon. Keresztezem a Zápor utcát.



51. Bútorok a hatvanas évekből a kiállítási enteriőrben

A második világháborút követően a „rendezetlen por- és sártengerben” az utca új lakástípusok keresésének helyszínévé avanszált; úgynevezett pont- és függőfolyosós, alakjukra utalva „csont-házakat” húztak fel itt. A lakásínség megoldására „korszerű” házakat építettek, melyek lakói, a dolgozók számára a népi demokrácia – ahogy akkor fogalmaztak – a szocialista élet minden kényelmét és örömét biztosítani kívánta.



52. A kiállítótérben megépített mintalakás konyha-étkezője

A bontakozó stílusforradalom (leszámolás a modernizmussal, 1951) jegyében azonban a nyolcszintes, négyfogatú, jó beosztású lakásokat magukba foglaló toronyházak tetőfelépítményei már formalisztikusnak minősültek.

Átvágok az OKL házai között, felkészítve magam a kiállításra a fél évszázados állapot látleletével; irány a Kis-Zell kaptatója. A templomtérbe érve rögtön szembetűnik az egyszerű eszközökkel operáló, világos, értelmes, jó értelemben vett didaktikus kiállításrendezői munka. A kurátor-rendező, Branczik Márta biztosan uralta anyagát, s így precízen és élményszerűen prezentálhatta azt. A telep egy-egy házát raklapokból képzett posztamenseken mutatja be, elhelyezésükkel is utal a valóságos telepítésre. Hallgatom Gábor Eszter művészettörténész megnyitóját, aki a szemtanú hitelességével jeleníti meg számunkra a történetet, s kiváltképp azt a várakozást, amelyet ezek a házak és lakások képviseltek a saját otthonra vágyó fiatalok (s kevésbé fiatalok) számára. A vágy azután generációkon áthúzódva sokak számára kielégítetlen maradt.

A rendező megépíttette a Gyenes utca 8. számú ház egy lakását is, s részben még bebutoroznia is sikerült. A Mináry Olga tervezte 527. jelű, 57 négyzetméteres konyha-étkezős, összenyitható terű kétszobás lakásból típusterv készült. A MOT I. 1.-119/60. tervszámon megvalósult lakás alapterülete már 53 négyzetméterre csökkent, változott a konyha és az étkező elválasztása, s a loggia is keskenyebb lett. Geiger Diana munkája révén a típuskonyha történetét is felvillantja a kiállítás, a húszas évektől az ergonomikusan tervezett frankfurti konyhából kiindulva. Egy vetítón Koncz Kinga válogatásában összeállítást láthatunk az OKL-ről tudósító híradó- és propagandafilmekből, tovább segítve belehelyezkedésünket a szituációba, a korszak egy fontos építészet- és társadalomtörténeti szegmensébe.

Körbejárva, a falakon függő transzparensokról, illetve az egész projektet megjelenítő óriási légifotóról további tömör, de alapos információkat nyerve az érdeklődő indulhat is a helyszínre. Visszafelé tartva az eredeti állapoton hangolt, beállított szemmel még inkább szembeötlőek a kedvezőtlen át- és beépítések a telep „mintázatán”. Egy-két generáció múlva éppoly „fogós” műemléki problémahalmazná válhat az épületcsoport, mint napjainkban Pasaréten a Napraforgó utcai, szintén kísérleti, kislakásos lakótelep (1930).

Visszatérve dolgozósobámba – miközben múzeumunk léte minden eresztékében ropog – belemerülök a kiállítást kísérő, Keller Márkus és Branczik Márta írta tanulmánykötetbe.

Keller a történész-szociológus szemszögéből tárgyalja az OKL születésének kérdéskörét a korszerűség, célszerűség, modernitás és az általánosan vett lakáskérdés horizontjában. Branczik a művészettörténész metodikai arzenálját működtetve a típustervek és típuslakások évtizedes problematikáján át, mondhatni, az utolsó tégláig és vasbeton áthidalóig dolgozta fel az Építésügyi Minisztérium úgynevezett C-terve keretében megvalósult telep építéstörténetét, és fogalmazta meg építészettörténeti jelentőségét. Az ötvenes évek végén megszületett program a menynyiségi igények kielégítését célozta, de az új házak és lakások kidolgozása folyamatában az időszak neves építészeinek minőségi szempontokat is sikerült érvényesíteniük. Más kérdés, hogy a házgyári tömegtermelésben ezek miként jelentek meg. Az ügyben elég csak a II. ütem házai között a Váradi utcán túl szemlélődni.

A kitűnően válogatott képekkel illusztrált, szép, 201 oldalas kötet – Komáromy Nóra avatott munkája, amely a Budapesti Történeti Múzeum, az 1956-os Intézet és a Terc Kiadó gondozásában jelent meg – interjúkat is tartalmaz a tervezőkkel és az első lakókkal. Elmondhatjuk: a szerzőpáros alapvető korpuszt adott közre a témában. A teljes épületállomány már említett katalógusa praktikusán is jól szolgálhatja a nyilván elkövetkező felújításokat. Azoknak hitelesnek kell majd lenniük – az OKL kvalitásainak okán és jogán.

Az OKL az 1960-ban indult, egymillió lakás megépítését célzó, tizenöt éves program egy speciális szelete volt, a kora Kádár-kor egyik modernizációs kísérlete. Amikorra az olyannyira óhajtott egymillió lakás megépült (sőt a tervet természet-szerűleg néhány ezerrel túl is teljesítették), akkorra az „intenzív növekedés” megoldhatatlanságával, az új gazdasági mechanizmus elhalásával küszködő, „kiteljesedett” Kádár-kor a „meghaladni” szándékozott kapitalizmussal szemben csupán a szocialista életmód fölényét remélte szembeállítani a kapitalista életformával.

A minőség kis köreinek – melyek egyike az OKL volt – összmenyisége azonban nem bizonyult elegendőnek ahhoz, hogy a marxizmus-leninizmus, a „dialmat” szellemében minőségi változásba „csapjon át” – még a lakásfronton sem.

Prakfalvi Endre

Képek jegyzéke

1. Csernus Tibor: *Három lektor*, 1955, olaj, vászon, 110×140 cm, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest
2. Csernus Tibor: *Saint-Tropez*, 1959, olaj, vászon, 115×250 cm, Ludman–Gyuricskó Gyűjtemény, Budapest
3. Csernus Tibor: *Nádas*, 1964, olaj, vászon, 134×152 cm, Budapesti Történeti Múzeum
4. Vaszkó Erzsébet: *Állatviadal*, 1964 körül, papír, pasztell, 485×608 mm, Első Magyar Látványtár, Tapolca–Diszel
5. *Új művészetért 1960–1975*, Szeged, 1983, a kiállítás plakátját tervezte Schmal Károly
6. Vajda Júlia: *Párizsi akvarell I*, 1962, papír, akvarell, 310×230 mm, magántulajdon
7. Bolmányi Ferenc: *Kozmikus kép, XVIII (Látomás az űrben)*, 1960, olaj, tempera, vászon, 10×20 cm, magántulajdon
8. Bolmányi Ferenc: Üvegablak-terv, 1967, tempera, papír, 270×270 mm, magántulajdon
9. Papp Oszkár: *Kalligráfia*, 1961, zománcfesték, karton, 35×100 cm, Körmendi–Csák Gyűjtemény, Budapest
10. Frey Krisztián: *68 augusztus*, 1968, olaj, vászon, 150×130 cm, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
11. Papp Oszkár: *Fuga*, 1968, olaj, vászon, 80×60 cm, magántulajdon
12. Ismeretlen: A korszerű mosáshoz Alba mosópaszta, 1966, ofszet, 79×56 cm, Offset Nyomda, MNG, ltsz.: XY 72.330
13. Lakatos Gabriella porszívóval, *Nők Lapja*, 1961. október 7.
14. *Nők Lapja*, 1962. május 19.
15. Gönczi Gebhardt Tibor: Már 36-an vagyunk! Készétel a dolgozók szolgálatára!, 1950-es évek, 24,5×33,5 cm, j. j. f.: Gönczi, Plakát és Címke Nyomda, Budapest, Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum
16. *Tükör*, 1970. december 1.
17. SO-KY: Kényelmesen élhet, dolgoznak a gépek, 1964, ofszet, 23×33cm, j.j.f.: SO-KY, MNG, ltsz.: XY 65.538
18. Kényelmesen élhet. Mosógép, centrifuga [1965], ofszet, 83×57 cm, OSZK, ltsz.: 561/1965
19. Gépesített konyha. [Karikatúra] *Magyar Nemzet*, 1966. február 11.
20. A Hajdú porszívó reklamja. *Tükör*, 1968/46, november 12.
21. A családi otthont biztosítani kell. [Hirdetés] *Nők Lapja*, 1970/46.
22. Miért cipekedik szombaton? [Hirdetés] *Nők Lapja*, 1968/26 (június 29.).
23. Papp Gábor: *Budapesti Ipari Vásár*, 1961, 82×56 cm, OSZK, r. j. [raktári jelzet] 221/1961
24. Papp Gábor: *Budapestszkaja Jarmarka*, 1963, 82×56 cm, OSZK, r. j. 336/1963
25. Papp Gábor: *68. Budapest International Fair, 17–27. 5. 1968*, Budapest, 1968, 82×59 cm, OSZK, r. j. 161/1968
26. Ismeretlen: *A Hotel Budapest a Szabadság-hegy felől*, 1968, fotó-reprodukción a *Magyar Építőművészet* 1968/4. számából
27. Ismeretlen: *A Hotel Budapest egyik szobája az átadás után*, 1968, fénykép, színes, 9×13 cm, a Hotel Budapest saját fotódokumentációja
28. Ismeretlen: *A Hotel Budapest hallja az átadás után*, 1968, fénykép, színes, 9×13 cm, a Hotel Budapest saját fotódokumentációja
29. Méhes László, I. a: *Mértani testek*, 1959, ceruza, 420×300 mm, Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola és Kollégium, Budapest, ltsz.: 4059
30. Tamás Noémi, III. a: *Portré*, 1966, szén; 620×440 mm, tanár: Sebestyén Ferenc, Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola és Kollégium, Budapest, ltsz.: 2003
31. Vanyó László, IV. a: *Rádió-hallgatók*, 1962, szén, 370×540 mm, Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola és Kollégium, Budapest, ltsz.: 4179
32. Konkoly Gyula: *Álló női akt*, 1958, szén; 610×430 mm, tanár: Balás, Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola és Kollégium, Budapest, ltsz.: 3376
33. Mészáros Béla, III. a: *Gyár*, 1963, akvarell, 210×280 mm, Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola és Kollégium, Budapest, ltsz.: 4489
34. Várnagy Ildikó: *Éva menekülése a Paradicsomból*, 1967, agyag, 90×180×60 cm, megsemmisült
35. Várnagy Ildikó: *Ülő nő*, 1967, agyag, 110×100×60 cm, megsemmisült
36. Molnár Sándor: *Reggelizők*, 1963, olaj, vászon, 90×120 cm, magántulajdon
37. Molnár Sándor: *Sárkányölő*, 1966, olaj, vászon, 200×490 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
38. Molnár Sándor: *Princípium*, 1968, olaj, akril, vászon, léc, 98×134 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
39. Attalai Gábor: *Rosario*, 1969, filcenvironment, 180 cm, a művész archívumából
40. Attalai Gábor: *Corner – Bazalt 1.*, 1970, helyspecifikus installáció, fotó a művész archívumából
41. Attalai Gábor: *Negatív csillag*, 1970–1971, fotó, 301×392 mm, a művész archívumából
42. Alfred Hrdlicka: *Barátnők, 1964–1965*, márvány, 140×272×55 cm, Museum auf Abruf (MUSA), Bécs
43. Arnulf Rainer: *Asszonyok 30 felett*, 1962, zsírkréta, papír, 307×240 mm, Museum auf Abruf (MUSA), Bécs
44. Franz Ringel: *Kasperl Walter Pichler egyik szobrával kísérletezik*, 1968, vegyes technika, papír, 130×107 cm, Museum auf Abruf (MUSA), Bécs (a katalógus borítóján)
45. France Berko Berčič: *Római emlék*, 1974, akril, vászon, 200×150 cm, a művész jóvoltából
46. A *Hyper Real* című kiállítás enteriőrje, MUMOK, Bécs, 2010 (fotó: Fehér Dávid). Az előtérben (balról jobbra) Roy Lichtenstein, Nicholas Monroe és Lakner László művei
47. A *Hyper Real* című kiállítás enteriőrje, MUMOK, Bécs, 2010 (fotó: Fehér Dávid). Az előtérben John de Andrea szobra, a paravánon Tom Wesselmann és John Ahearn művei
48. Csernus Tibor: *Piac*, 1973, olaj, vászon, 130×162 cm, KOGART Archivum, Budapest
49. *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, szerk. DORA IMHOF–SIBYLLE OMLIN, München, Silke Schreiber, 2010.
50. Az 527-es jelű épület. Tervező: Mináry Olga. BTM Kiscelli Építészeti Gyűjtemény, Budapest
51. Bútorok a hatvanas évekből a kiállítási enteriőrben (sajtófotó, BTM)
52. A kiállítótérben megépített mintalakás konyha-étkezője (sajtófotó, BTM)

Sándor Hornyik
**The Surnaturalist Experiment.
 Tibor Csernus and Socialist Realism**

The surnaturalist experiments in painting at the end of the 1950s and first half of the 1960s seeped into the history of Hungarian art without significant reflection as a kind of overdue version of surrealism that quickly turned into kitsch. Surnaturalism thus fell into the no man's land between avant-garde and official art, while its aesthetic and ideological background was never given a thorough examination. As a student of Aurél Bernáth, the leading figure of surnaturalism, Tibor Csernus arrived to the surrealist deconstruction of socialist realism from a "bourgeois" version of socialist realism, a process which can be clearly traced in his most significant works from the period, such as *The Three Instructors* (1955), *Saint-Tropez* (1959) and *On the Reeds* (1965). Formalist, Marxist aesthetics offer a good starting point in the interpretation of these works, especially the ideological analysis of the social-historical foundations of these aesthetics, but the key to a more complete interpretation of the paintings may lie in the post-formalist critique that experimented with a synthesis of the history of ideas and formalism. From the perspective of the ideas of Georges Bataille, Rosalind Krauss and Yve-Alain Bois, we can regard the surnaturalist works of Csernus as painterly critiques of rational, enlightened modernism and materialized socialism.

Keywords: surnaturalism, socialist realism, surrealism, Marxist aesthetics, formalism, critique of ideology, post-formalism

Gábor Andrási
**A Poisonous Weed in the Plains of Art. Old and New Abstraction
 in Hungary between 1957 and 1968**

The essay discusses the period of abstract art in Hungary between 1958 and 1968, examining the subject from two points of view. First it attempts to introduce the (contemporaneous) "contemporary viewpoint". This presents the possibility of draw-

ing distinctions between various phenomena that were blurred together by the cultural politics of the day and in the second public sphere (in other words in the criticism, which rested on official ideology, and in the intellectual milieu of the avant-garde and counter-culture), as well as in the later Modernist reception. The methodology for this involves drawing a distinction between "old" and "new" abstraction, the former referring to works that were tied to and continued the tradition of the avant-garde of the thirties and forties, and the latter referring to works that were connected with the contemporary art of the period in question. The second of the two is examined in light of changes that occurred in contemporaneous reception and in general outlines of cultural policies – on the basis of books and other publications on theoretical questions that were available to the wider public – to see what ideological and aesthetic modifications took place in the evaluation of abstraction. In the context of the Cold War and the easing of the political regime, as well as the dynamics of the reforms implemented in Hungary (including a new system of economic management), 1965 is regarded as an inner milestone, a breakthrough, the beginning of a period in which abstract art came to be accepted as part of the so-called "tolerated" category. Finally, the essay offers a brief survey of the various expressions of old and new abstraction in Hungary ("bio-romanticism", constructive and post-surrealist non-figural art, abstract expressionism, lyrical abstraction, calligraphy, gesture painting, new geometry, concrete art) and attempts to point to pivotal moments in certain oeuvres, emphasising their connection to contemporaneous modern art.

Keywords: old and new abstraction, contemporary viewpoint, discourse analysis, cultural politics during the Cold War, 1965: "year of change" (in the official aesthetics and cultural policies of the Sixties)

Edit András

From the Coffee Grinder to Sputnik. The Culture of Objects and Women in the Service of Ideology

The essay endeavours to serve as a background for further research on Hungarian pop art and the artistic representation of societal gender roles by examining socialist consumption and the culture of objects and the discourse concerning the socialist woman, not from the perspective of economics or the history of consumption, but from the point of view of cultural history. It focuses on the change of strategy during the Cold War, which from the side of the West signified the use of soft power and a modification of socialist modernization in the East, in so far as emphasis was shifted from aggressive armament and the conquest of space to everyday prosperity and consumption. The narrower segment under examination is the project in the Sixties that addressed the modernization of the kitchen and the woman of the house, a project which extended to the manufacturing of household appliances aimed at facilitating domestic chores faced by women who also had full time jobs,

the introduction of a network of self-service businesses, the expansion of the use of canned food, as well as hygiene, environmental culture and the cultivation of taste. According to the imagery and the texts found in contemporaneous publications, posters and women's magazines, it was not socialist modernism and the official policy of emancipation that stood against the inherited mentality of the masses as a hindering factor, although this is what contemporary official discourse attempted to imply. This mode of discourse, the style in which the modernization of the household and the housewife and the expansion of consumption was communicated through pictures, advertisements and objects conserved old patriarchal topoi in opposition to the official political discourse. Indeed these topoi bore strong resemblance to the topoi prevalent in the capitalist world, which represented a rival ideological construction that communism sought to surpass, and the manner of their implementation was very similar to that used during in the Soviet Union during the Khrushchev years, a period which showed signs of easing with regards to the dictatorial regime.

Keywords: lifestyle, consumption, gender representation, kitsch, household, Cold War, hygiene, Khrushchev, Kádár era, "kitchen debate", domestic chores of a married woman who otherwise has a full-time job, history of mentality, modernization, Nixon, pop art, societal gender roles, culture of objects, scientific-technical revolution, socialist utopia

György Jerovetz

The Future in the Present: The Representation of "Up-to-Dateness" in the Visual Culture of the 1960s

The essay analyses a few of Gábor Papp's posters and the circular structure of the Hotel Budapest designed by György Szrogh from the point of view of how the contemporaneous notion of "up-to-dateness" appears in the evolution of these works. Furthermore it examines the meaning of "up-to-dateness" and introduces the possible references of the works. In the case of the Hotel Budapest it dwells on the construction process as well as its reception in the press.

Keywords: visual culture, case study, up-to-dateness, history of reception, history of ideology

Erzsébet Tátai

"From the Square to the Nude" – Art Instruction in the Sixties

This essay addresses art instruction at the Hungarian Academy of Fine Arts between the 1956 Revolution and 1971 (the year in which the college obtained the rank of university). The research, which is based primarily on records of meetings of the board of directors and interviews with artists, was intended to survey the content of instruction, the structure of courses offered, and the methods of instruction used at the institute, taking into consideration the ways in which state controlled ideology shaped artist training and examining the changes which took place over the course

of these years. Due to the greater or lesser resistance to this ideology on the part of the teachers (and students), the training of socialist realist artists on the basis of the Marxist-Leninist world view was realized in a somewhat haphazard way. The official ideology was represented primarily by instructors of "Marxist" subjects, although the government wished to make the entire curriculum subordinate to ideology. In the time of modernism and neo-avant-garde the institution, and the entire country, was closed off from the art of the developed (Democratic, Western) world. Thus the work of the – far from homogenous – teaching staff resulted in a "splotchy realism". As for the content of instruction, little change took place over the course of the years, although the easing of the socialist dictatorship manifested itself in artist training as well: primarily in the decrease of subjects and a reduction of emphasis on ideological courses. This only signified the loosening of instruction and discipline, however; it did not indicate an emergence of liberalism or the development of creativity, nor did it imply inspiration or thorough, varied approaches to the transmission of knowledge.

Keywords: Academy of Fine Arts, ideology, realism, art instruction, entrance examination, instruction, courses, methods, diploma

| | |
|--------------------------------------------------------|---|
| The Long 1960s. A Paradigm Shift in Hungarian Art..... | 4 |
|--------------------------------------------------------|---|

Essays

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Sándor Hornyik: The Supernaturalist Experiment. Tibor Csernus and Socialist Realism..... | 7 |
| Gábor András: A Poisonous Weed in the Plains of Art. Old and New Abstraction in Hungary between 1957 and 1968..... | 20 |
| Edit András: From the Coffee Grinder to Sputnik. The Culture of Objects and Women in the Service of Ideology | 38 |
| 1. Supplement : David Riesman: The Nylon War | 54 |
| 2. Supplement: The Kitchen Debate between Khrushchev and Nixon in the Sokolniki Park | 60 |
| György Jerovetz: The Future in the Present: The Representation of "Up-to-Dateness" in the Visual Culture of the 1960s | 62 |
| Erzsébet Tatai: "From the Square to the Nude" – Art Instruction in the Sixties..... | 77 |

Documents

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ottó Mezei: "Art always initiates us into a sort of totality" Conversation with Painter Sándor Molnár (1966)..... | 97 |
| Dávid Fehér: "I don't believe in things that are too direct..." Conversation with Gábor Attalai..... | 110 |

Review

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Katalin Aknai: Once Upon a Time there was "Fantastic Modernism" | 123 |
| Dávid Fehér: "Shoreless Realism" – from Hyperrealism to Reality..... | 127 |
| Evelin Páll: Source or Illustration? Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst..... | 134 |
| Endre Prakfalvi: Modern Apartments, 1960 – the Óbuda Experiment..... | 138 |

| | |
|----------------------|-----|
| List of Images | 142 |
|----------------------|-----|

| | |
|-----------------|-----|
| Summaries | 143 |
|-----------------|-----|

„A vezető nemzetközi tudományos folyóiratok jelentős terjedelmet szentelnek a kutatási beszámolóknak, jelezve, hogy egy-egy intézmény, vagy éppen ország tudományos stratégiájában bizonyos fokú tervszerűség dominál, de egzakt felmérés a művészettörténeti kutatóhelyek munkájáról egyelőre nem létezik. Ebből a szempontból válogatásunk is csak »a jéghegy csúcsát« jelzi, de mindegyik szövegünk mögött több- vagy sokéves elképzelések rejlenek. Takács Imre pecsét-történeti publikációja visszzanyúl intézetünk kezdeti programjára, a hazai levéltárak oklevélpecsétjeinek szisztematikus másolására, másfelől egyes pecsétek új történeti kontextusba helyezésére is példa. Koppány Tibor adatgyűjtése az Esterházyak által foglalkoztatott művészekről és mesterekről csupán »szerény mellékterméke« a szerző történelmi kastélyokat feldolgozó életművének. Kerny Terézia hasonló, topográfiai indíttatású kutatásra vállalkozik Kárpátalja régészeti és művészettörténeti emlékei kapcsán. Farkas Judit a művészet- és az irodalomtörténet határán mozogva két 20. század eleji bibliofil »vállalkozó« sokoldalú tevékenységét ismerteti. Lukács Ágota a nemzetközi rangú kritikus és teoretikus, Kállai Ernő egy korai és csaknem ismeretlen tanulmányára hívja fel a figyelmet, Fehérvári Zoltán és Prakfalvi Endre az 1960-as évek modernizmusának egyik jellemző példáját, a budapesti Iparterv-székházat mutatja be. Az építészeti eredetű posztmodern beköszöntése idejéről származik egy művészettörténészek és építészek között lefolyt beszélgetés, amely ily módon sajátosan reflektál az 1920–1930-as évek avantgárd architektúrájára. Az itt közölt publikációk által felvetett módszertani és tudományelméleti kérdések nyomán újabb – historiográfiai és elméleti – kutatások folytatandók.”

A szerkesztők



ars hungarica

Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet folyóirata

2011 / 37. évfolyam



ars hungarica

37. évfolyam 2011

4

Az MTA
Művészettörténeti
Kutatóintézet
folyóirata

Kutatás

E számunk szerzői:

- Farkas Judit Antónia
- Fehérvári Zoltán
- Kerny Terézia
- Koppány Tibor
- Lukács Ágota
- Prakfalvi Endre
- Takács Imre

Tudományos tanácsadók

Dávid Ferenc
Galavics Géza
Marosi Ernő
Tímár Árpád
Végh János

Szerkesztőbizottság

András Edit
Andrási Gábor
Beke László (főszerkesztő)
Gellér Katalin
Kerny Terézia
Pataki Gábor
Pócs Dániel
Sisa József

E számunk szerkesztői

Beke László
Pataki Gábor

Olvasószerkesztő

Schmal Alexandra

Angol rezümék

Szegedy–Maszák Zsuzsanna

A szerkesztőség elektronikus postacíme: redact@arthist.mta.hu

HU ISSN 0133–1531



Argumentum

Kiadja az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet és az Argumentum Kiadó Kft.

Felelős kiadó Beke László és Láng József

Lapterv: Schmal Károly

Tördelés: Hodosi Mária

Nyomta és kötötte az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme



A lap megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatja

Előfizethető a Magyar Posta Zrt. Hírlap Üzletágánál (1089 Budapest, Orczy tér 1.), valamint (könyvtárak részére) a Könyvtárellátó Nonprofit Kft.–nél (1134 Budapest, Váci út 19.). Példányonként megvásárolható az Argumentum Kiadóban (1085 Budapest, Mária u. 46.). Külföldön terjeszti a Batthyány Kultur–Press Kft. (H–1014 Budapest, Szentháromság tér 6.)

Előfizetési díj egy évre: 6000 Ft

Ára példányonként 1500 Ft

Következő számaink témái:

Bogyay Tamás és a magyar középkorkutatás
Tudománytörténet
Reprezentáció és reneszánsz
Mozdulatművészet

Tanulmányokat elektronikus úton várunk a következő címre: redact@arthist.mta.hu

A főszövegre vonatkozó adatok

A kéziratot Times New Roman betűtípusban, „rtf” formátumban kérjük leadni csak a legszükségesebb formázásokkal (kurzív stb.). Maximum 30 000 leütésnyi terjedelmű szövegeket várunk.

Képek

Színes vagy fekete–fehér képeket jpg formátumban, legalább 300 dpi felbontásban várunk adathordozón vagy e–mailben, megbeszélés szerint.

Általános alapelvek

A kötet vagy a folyóirat főcímét kurzívvá szedjük, a cikkek, tanulmányok címe álló. A szerző, szerkesztő stb. vezetéknévét kiskapitálissal szedjük (MAROSI Ernő). A nem magyar neveket csak az ábécérend miatt releváns helyeken fordítjuk meg. Minden értelemegységet vesszővel különítünk el egymástól, kivéve két esetet: a szerző, szerkesztő neve után kettőspont áll; nagykötéjjel kapcsoljuk össze az egymás mellett álló személyneveket, valamint a helységneveket (London–New York). A szerk. rövidítés zárójelbe kerül, utána kettőspont áll, például: MAROSI Ernő (szerk.):

Évszámkiemelő hivatkozási rendszer

Tanulmányok esetében a hivatkozott szakirodalmat lábjegyzetben rövidítve kérjük feltüntetni a következő módon: SZABÓ (2000), 246. Szükség esetén megadható az eredeti megjelenés dátuma (DESCARTES 1644/1996).

Irodalomjegyzék tanulmányok esetében

Az irodalomjegyzéket a következő példáknak megfelelő formában kérjük összeállítani:

Önálló kötet

SZABÓ Júlia: *A mitikus és a történeti táj*, Budapest, Balassi, 2000.

Gyűjteményes kötet

SZABOLCSI Hedvig: A bécsi Artaria magyar kapcsolatairól, in ANDRÁS Edit (szerk.): *Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére*, Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005, 15–20.

Periodikumban megjelent cikk, tanulmány

TÍMÁR Árpád: Néhány adat az Erzsébet téri Nemzeti Szalon építésének történetéhez, *Ars Hungarica*, 35(2007), 2. sz., 391–410.

Bemutakozás és absztrakt

Kérjük, hogy a leadott tanulmányokhoz rövid magyar és angol nyelvű bemutatkozást, valamint angol nyelvű összefoglalót és kulcsszavakat is szíveskedjen mellékelni.

Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet folyóirata



37. évfolyam 2011

4.



| | |
|----------------------------------------------------------|---|
| A művészettörténeti kutatások állása Magyarországon..... | 4 |
|----------------------------------------------------------|---|

Tanulmányok

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Takács Imre: Károly Róbert pecsétjei..... | 7 |
| Kerny Terézia: Kárpátalja a magyarországi régészeti és művészettörténeti kutatásban (Vázlat)..... | 16 |
| Farkas Judit: Két bibliofil vállalkozó: Reiter László és Kellner István..... | 32 |
| Lukács Ágota: „Művészetről művészettel” – Kállai Ernő <i>Esztétikai műveltség</i> című írása | 55 |
| Fehérvári Zoltán–Prakfalvi Endre: Az lparterv-székház..... | 71 |

Dokumentum

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Beszélgetés a harmincas–negyvenes évek építészetéről Beke László, Dévényi Tamás, Ferkai András, Hegyi Lóránd, Janáky István és Pazár Béla részvételével..... | 83 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

Adattár

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Az Esterházy család fraknói ágának művészei és mesterei a 17. században (összeállította és a bevezetőt írta Koppány Tibor)..... | 93 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

| | |
|----------------------|-----|
| Képek jegyzéke | 110 |
|----------------------|-----|

| | |
|----------------|-----|
| Summaries..... | 112 |
|----------------|-----|

| | |
|---------------|-----|
| Contents..... | 116 |
|---------------|-----|

A művészettörténeti kutatások állása Magyarországon

A vezető nemzetközi tudományos folyóiratok mindinkább jelentős terjedelmet szentelnek a kutatási beszámolóknak, jelezve, hogy egy-egy intézmény vagy éppen ország (nemzet, állam) tudományos stratégiájában bizonyos fokú tervszerűség dominál. Ilyesfajta tudományos gondolkodásnak Magyarországon biztató jelei mutatkoznak, de egzakt felmérés a művészettörténeti kutatóhelyek munkájáról egyelőre nem készült. Ebből a szempontból válogatásunk is csak „a jéghegy csúcsát” jelzi, de mindegyik szövegünk mögött több- vagy sokéves elképzelések rejlenek. Takács Imre pecsét-történeti publikációja visszzanyúl intézetünk kezdeti programjára, a hazai levéltárak oklevélpecsétjeinek szisztematikus másolására, valamint egyes pecsétek új történeti kontextusba helyezésére is példa. Koppány Tibor adatgyűjtése az Esterházyak által foglalkoztatott művészekről és mesterekről csupán „szerény mellékterméke” a szerző történelmi kastélyokat feldolgozó életművének. Kerny Terézia hasonló, topográfiai indíttatású kutatásra vállalkozik, amelynek első lépéseként historiográfiaiilag mutatja ki, hogy milyen mértékben (vagy inkább milyen kevéssé) feldolgozottak a hazai kutatásban Kárpátalja régészeti és művészettörténeti emlékei. Három további publikációnk a magyarországi modernitás egy-egy területéről hoz konkrét elemzéseket. Farkas Judit a művészet- és az irodalomtörténet határán mozogva két 20. század eleji bibliofil „vállalkozó” sokoldalú könyves tevékenységét ismerteti. Lukács Ágota beszámolója a nemzetközi rangú kritikus és teoretikus, Kállai Ernő egy korai és csaknem ismeretlen tanulmányára hívja fel a figyelmet, míg Fehérvári Zoltán és Prakfalvi Endre, a közelmúltban egy tollvonással megszüntetett Magyar Építészeti Múzeum két munkatársa az 1960-as évek

modernizmusának egyik jellemző példáját, a budapesti Ipar-terv-székházat mutatja be szakszerűen. Az építészeti eredetű posztmodern beköszöntése idejéről származik egy művészet-történészek és építészek között lefolyt beszélgetés, amely ily módon sajátosan reflektál az 1920–1930-as évek avantgárd architektúrájára.

Az itt közölt publikációk által felvetett módszertani és tudományelméleti kérdések nyomán újabb – historiográfiai és elméleti – kutatások folytatandók.

A szerkesztők





Takács Imre

Károly Róbert pecsétjei¹

Az Árpádok királyságának három teljes évszázadát lezáró esemény, III. András 1301-es halála, és az Árpádok nápolyi oldalágából eredt Károly Róbert trónra lépése a középkori magyar királyság történetében fordulópontnak, új korszakot indító történelmi pillanatnak mondható. Több tekintetben is ki lehet mutatni a fordulatot. Az egyik jelentős változás bizonyosan az udvari reprezentáció megjelenési formáiban, tágan értelmezett stílusában, általában az udvari művészet területén zajlott le, amely az italianizmus első nagyobb mértékű magyarországi térhódítását is magával hozta. Arról a következő csaknem teljes évszázadot meghatározó izlésbeli hangsúly-eltolódásról van szó, amely nem csak Magyarországon következett be, legjelentősebb közép-európai eredményeit mégis nálunk produkálta.² Az 1330–1340-es évektől már kifejezetten megsokasodnak és az uralkodó irányzat jegyeit öltik magukra azok a festészeti emlékek, amelyeknél Itáliában képzett, esetenként onnan is származó mesterek működése mutatható ki. Az illuminált kódexek itáliai eredetű festői stílusát illetően sokszor kézenfekvőbb műtárgyimportra, mint művészvándorlásra gondolnunk – ezek szerepe az izlésváltozás előretörésében így is meghatározó lehetett.

Hasonló tapasztalatokat szerezhetünk egy kis méretű, részben emiatt rendkívül mobilis, tehát a művészeti „médiium” szerepét ideálisan betölteni képes tárgytípus, a fémből készült pecsétnyomók, illetve a segítségükkel sokszorosított pecsétnyomatok kapcsán. Ezeknél a minimális nagyságú és elenyésző súlyú tárgyaknál sokszor eldönthetetlen, hogy készítőjük és megrendelőjük ugyanazon a helyen élt-e, vagy a megrendelő itineráriumának valamely állomásán éppen olyan ötvösmesterre bízta-e új hivatalát kifejező pecsétjének készítését, akinek még azt sem kellett feltétlenül tudnia, hogy ügyfele melyik égtáj felől érkezett. Ez a társadalmi helyzetre, illetve életrajzra visszavezethető szempont állandóan felmerül, amikor az egyház római vagy avignoni központjával szoros kapcsolatokat ápoló főpapság rendkívül magas minőségű pecsétjeit vizsgáljuk, azokat műhelyhez, művészeti környezethez próbáljuk kapcsolni. Különösen jó példa erre a magyar királyi család közeli rokonának, Boleszló esztergomi érseknek leginkább a sienai monumentális művészettel rokon felfogású pecsétje esetében. Boleszlót, Kázmér sziléziai herceg fiát, oppelni prépostot 1308-ban Padovában az egyetem ultramontán hallgatóinak rektoraként említik.³ Az a körül-

*Takács Imre az Iparművészeti Múzeum igazgatója; művészettörténész; fő kutatási területe a 13–14. századi művészet.
E-mail cím: itakacs@imm.hu*

*Imre Takács, Director of the Museum of Applied Arts; art historian, main area of research: art of the 13th and 14th centuries.
Email: itakacs@imm.hu*

¹ Elhangzott 2010. október 16-án a székesfehérvári Püspöki Palotában, a Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum által rendezett, Károly Róbert és Székesfehérvár (A magyar királyok és Székesfehérvár II.) című konferencián.

² Az itáliai művészet széles körű közép-európai hatását legalaposabban Romuald Kaczmarek vizsgálta meg a közelmúltban közzétett könyvében: KACZMAREK (2008).

³ PÖR (1900), 5.

⁴ FRANKÓI (1901), 164; PÖR (1900), 7.

⁵ A pecsét legjobb állapotú, ismert lenyomata 1324-ből: Pannonhalma, Főapátsági Levéltár C. 41. P. TAKÁCS (1984), 22, 44., VI/32, XXII/1–2. kép. Hasonló összefüggésben közli: KACZMAREK (2008), 78.

⁶ BERWALDSZKY (1908); MIHALIK (1926–1927).

⁷ GÁRDONYI (1907).

⁸ A pecsét leírását lásd MAROSI-TÓTH-VARGA (1982), 142.

mény, hogy Boleszló Károly Róbert második felesége testvéreként hamarosan a magyar király sógora lett, őt a legmagasabb magyar egyházi méltóságra, az esztergomi érseki székre emelte. A harmadik testvér, Meskó szintén Magyarországon jutott egyházi álláshoz.⁴ Boleszló közvetlenül érsekké választása után, 1321 tavaszán pozíciójának megerősítése végett Avignonba utazott, ahol kiváló alkalmat nyílhatott arra, hogy a pápai udvar környezetében keressen mestert, és az ott működő sienai mesterek valamelyikénél rendelje meg a 14. századi Magyarország egyik legjobb egyházi pecsétjét (1. kép).⁵ Az itáliai stílushatás magyarországi kifejlődésének kiemelkedő jelentőségű példáit a korszak uralkodói pecsétjei szolgáltatják. Nem véletlen, hogy a sorozat egyik darabjához, Károly Róbert harmadik nagypecsétjéhez kötődik a 14. századi magyar művészettörténet egyik biztosan értelmezhető művészeletrajzi forrása is.⁶

A négy évtizedet trónon töltő Károly Róbert összesen három nagypecsétjének alapos ismertetését Gárdonyi Albert 1907-ben megjelent tanulmányában tette közzé. Neki köszönhető az egymást követő felségpecsétek kronológiájának pontosítása, valamint a pecsétváltások történeti forrásainak precíz összegyűjtése is.⁷ Az 1301-ben, 13 évesen Esztergomban első alkalommal megkoronázott nápolyi herceg kétszerezsen is a magyar korona örökösének tudhatta magát. Mint IV. Béla ükunokája a szent királyok dinasztiájához tartozott. Apja, az 1295-ben elhunyt Martell Károly, Magyarországi Mária fia révén pedig egy legalábbis címe szerint magyar király közvetlen le származottjaként formálhatott igényt az Árpádok trónjára.

Első pecsétje a legszükségesebb, bár nagyon hatásos eszközökkel fejezi ki ezt a törekvését.⁸ Az előoldalon teljesen díztelen háttér előtt helyezkedik el a trónuson ülő királyalak. A trónus alacsony pad, homlokoldalán egyszerű csúcsíves mérművekkel, előtte számollyal, rajta medaillonos díszítésű szőnyeggel (2. kép). A szőnyeggel fedett számoly alól oroszlánfigurák nyújtják ki fejüket. A király jó arányérzékkel



1. Boleszló esztergomi érsek (1321–1328) pecsétje



2. Károly Róbert első kettősepcsétjének előoldala



3. Károly Róbert első kettősepcsétjének hátoldala

megformált alakja uralja a kör alakú képfelületet. Fején nyitott liliomos koronát visel, jobbában hosszú liliomos jogar, oldalra nyújtott baljában országalma látszik.

Ruházata a szokványos tunikából és föléje boruló nehéz köpenyből áll. Ez utóbbinál a pecsét vésőnőke gondosan ügyel arra, hogy a prêmes bélés tincsei is láthatóak legyenek.

A hátoldal komponálásakor is viszonylag kevés eszközt használt a pecsét mestere. Voltaképpen semmi másra nem koncentrált, mint az Árpád-ház egyik ismert heraldikai jelvényének, a kettős keresztes pajzsának az elhelyezésére (3. kép). A pecsét köriratába foglalt uralkodói titulus azokat a magyar koronabirtokokat sorolja fel, amelyeket ebben a formában Károly Róbert dédapjának, a nápolyi Anjoukkal dinasztikus szövetségre lépő V. István magyar királynak a pecsétjéről ismerünk. A pecsét puritán kompozíciója, általános figuraelrendezése és címerábrázolása is a 13. század korábbi évtizedeire vezethető vissza, e tekintetben azonban elsősorban nem V. István pecsétje nyújt hivatkozási lehetőséget, hanem elődjének, IV. Bélának a tatárjárás előtt használt első nagypecsétje és aranypecsétje. Az uralkodóábrázolás ezeken az emlékeken ugyanabban a testhelyzetben, behajlított jobb kézzel és oldalt nyújtott ballal tűnik fel. Arra vonatkozólag, hogy ez a megfogalmazás mennyire nem volt magától értetődő, elég, ha egy sor 13. századi Árpád-házi pecsétre pillantunk. A hátoldal kettős keresztes címerének kialakításához az előképet azonban egyértelműen IV. Béla pecsétjei szolgáltatták (4–5. kép). V. István nagypecsétjétől kezdve ezt a dísztelen, egyszerű formát komplikáltabb ábrázolások váltották fel.

Az első magyarországi Anjou uralkodó pecsétjének közvetlen mintaképe azonban aligha a távoli magyar ősök pecsétjei között keresendő, hanem atyjának, a magyar pretendens királyként Nápolyban élő Martell Károlynak a felségpecsétjén. Egy nem teljesen ép, ennek ellenére jól tanulmányozható



4. IV. Béla aranypecsétjének előoldala



5. IV. Béla aranypecsétjének hátoldala



6. Martell Károly magyar trónkövetelőként használt pecsétje, előoldal



7. Martell Károly magyar trónkövetelőként használt pecsétje, hátoldal

lenyomatára Radvánszky Béla figyelt fel párizsi levéltári kutatásai során, és tette azt közzé az *Archaeológiai Közlemények* 1879-es kötetében (6–7. kép).⁹

⁹ RADVÁNSZKY (1879).

Ha összevetjük az apa és a fiú pecsétjét, még azt sem tarthatjuk elképzelhetetlennek, hogy Károly Róbertnek a dokumentált módon csak az 1301-es koronázás után használt első felségpecsétje már ott volt a Nápolyból útra kelő ifjú királyjelölt poggyászában, vagyis készítője ugyanaz az ötvös is lehetett, aki nem sokkal korábban Martell Károly megrendelésére is dolgozott. Ez mindenesetre megmagyarázhatja azt a jelenséget, hogy Károly Róbert nyilvánvalóan olyan magyar pecséthagyományhoz tér vissza, amely a királyságban már jó három évtizede ismeretlen, Nápolyban azonban, Mária királyné családjában éppen ez az V. Istvánnal letűnt, részben erősen régies, részben a gyanús magyarországi rokonok szokásaitól elütő forma számított az elfogadható, jó tradíciónak.¹⁰

Az ifjú Károly Róbert első pecsétje 1323-ig volt használatban. Ebben az évben a királyi oklevelek pecsételési záradékai sorra olyan megfogalmazásokkal élnek, amelyek új királyi pecsét bevezetésére utalnak. Ez az ekkor használatba vett, második kettőspeccet több szempontból is figyelemre méltó (8–9. kép). A pecsétváltás meghatározó okai között családtörténeti események sejthetők: a régi magyar ural-

¹⁰ Károly Róbert első pecsétjét hasonló megfontolásokról importműként értékeli: MAROSI (1982), 140.



8. Károly Róbert második kettőspeccetjének előoldala



9. Károly Róbert második kettőspeccetjének hátoldala

kodói titulusok kiegészítése két nápolyi birtok nevével, a salernói hercegségével és a Mons Sancti Angeli uradalomával, amellyel a magyar király atyja Martell Károly teljes örökségét vette át.¹¹ Az eseményre nem a közel három évtizede halott Martell Károly végakarata miatt került sor, sokkal inkább egy másik családtag, Károly Róbert nagyanyjának, Magyarországi Mária nápolyi királynénak ugyanebben az évben történt halála állhat a háttérben. Az előoldal királyalakjának kompozíciója ugyanakkor bizonyos ragaszkodást mutat az előző magyar királyi pecsétéhez. A mintaképkövetés főként a királyalak és a trónuspad arányaiban és bizonyos részleteiben nyilvánul meg. Nemcsak a figura általános beállítása tekinthető gyakorlatilag azonosnak, de megfelel a ruházat és a trónus homlokzatának stilizálása is. Aligha kételkedhetünk abban, hogy az 1323-ban működő ötvös egyik feladata az volt, hogy az első pecsét király-

¹¹ Martell Károly ugyanezen címet tartalmazó oklevélzáradékát közli RADVÁNSZKY (1879), 111.

alakját hűségesen másolja le. Átkerült az új pecsétre az állatok hátára helyezett zsámoly motívuma is. Ugyanakkor lényeges újítások is megjelennek az új pecséten. Ilyen a trónus, amely immár nem egyszerű hosszúkas pad, hanem mögötte támlaként magas, íves keret emelkedik. A keretet elszórt csillagokkal díszített kárpit tölti ki. Ez a forma akkor is figyelmet érdemel, ha nem sorolható is ahhoz a típushoz, amelynél a trónkárpit nem egyszerű dekoratív mustra, hanem a címerrepresentáció domináns eszköze, mint például Károly Róbert 1331-ben készült harmadik nagypecsétjén (13–14. kép)¹² és Nagy Lajos 1363-tól kezdve használt második nagypecsétjén látható.¹³

A másik újítás ennél is fontosabb. Az új pecsét készítésének egyik, vélhetően fő oka a titulusok megfogalmazásában megjelenő, fent említett új hatalmi igények kifejezése és ezzel összefüggő, új heraldikai program meghirdetése volt. A felirat lényegesen hosszabb, mint az első pecséten, ahol Károly Róbert még megelégedett az V. István által használt titulusokkal: „Magyarország, Dalmácia, Horvátország, Ráma, Szerbia, Galícia, Lodomeria, Kumánia és Bulgária királya.” Ezúttal a nápolyi királyság távoli területeire jelentette be igényét (*Princeps Salernitanus, et honoris ac Montis Sancti Angeli dominus*). A következő évtizedek magyar külpolitikájának egyik markáns iránya, a nápolyi trón öröklésének igénye, pontosabban e lehetőség megnyitása vélhetően ettől a bejelentéstől veszi kezdetét. Az új uralkodói titulusokhoz igazodik a pecsét mindkét oldalán felbukkanó új heraldikai reprezentáció. A figurát ábrázoló előoldalon a trónoló királyalak két oldalán, a trónustámla magasságában zsinorra akasztott kis címerpajzsok lógnak. Hasított mezejükben az előkelőbb heraldikai jobb oldalt a nápolyi Anjouk tornagalléros, lilomos címere, a heraldikai bal oldalt az Árpádok hétszer vágott jelvénye tölti ki. Az osztott címer használata, amelynek közvetlen mintaképe is a nápolyi udvartól származik,¹⁴ a magyar királyi pecséteken ekkor jelenik meg, hogy aztán végigkísérje az Anjouk magyarországi történetét – kezdetben ebben az összeállításban, Nagy Lajos uralkodása idején már a tornagallér nélkül, és főként fordított sorrendben. A heraldikai jelvényhalmaz a pecsét hátoldalán is megjelenik. Itt a középre helyezett domináns kettőskeresztes címet nemcsak kétoldalt egészítik ki az előoldalhoz hasonló ábrázolású, osztott pajzsok, hanem a központi címer tetején újabb kettős kereszt emelkedik.

A tornagalléros Anjou címer magyarországi használatával legutóbb Hegedűs András foglalkozott, aki arra feltevésre jutott, hogy a forma megjelenése Károly Róbert középpecsétjéhez kötődik, amelynek használata 1325-től mutatható ki, sokkal korábban nem is készülhetett (10. kép).¹⁵ Függetlenül attól, hogy a heraldika nyelvén kifejezett uralmi igények első megfogalmazása a középpecsét címerén történt-e, vagy inkább az annál sokkal jelentősebb szerepet játszó királyi nagypecséten, az 1323-ra datálható második nagypecsét alapján bizonyosnak tekinthető, hogy a magyar Anjou-ág nápolyi ambíciói nem Bölcs Róbert egyetlen fiának, Károly calabriai hercegnek 1228-ban bekövetkezett halálakor keletkeztek, hanem ez már évekkel korábban kimutathatók. Ez a fejlemény – amint említettük – egybeesik Károly Róbert nagyanyjának, Magyarországi Máriának halálával. Az osztott címerpajzs Károly Róbert pénzén is megjelenik,¹⁶ és ami

¹² Lásd MAROSI-TÓTH-VARGA (1982), 143, Kat. 31.

¹³ Lásd *uo.*, 146, Kat. 39.

¹⁴ A címerforma nápolyi Mária királynéhoz kötődő nápolyi emlékeiről lásd LÓVEI (1998).

¹⁵ HEGEDŰS (2000), 9–10.

¹⁶ Dénáron ábrázolt címerrel veti össze a második királyi nagypecsét jelvényeit: HEGEDŰS (2000), 10.



10. Károly Róbert középpecsétje

ennél fontosabb, a magyar országmán látható címeren négyelt pajzsban váltakozik a tornagalléros nápolyi jelvény a magyar királyság hétszer vágott címerével. Az országalma négyelt címere, amely azonos módon szerepel már egy 1321 előtti időre



11. Erzsébet királyné
kettőspecsétjének előoldala



12. Erzsébet királyné
kettőspecsétjének hátoldala

¹⁷ CNH II.35.

¹⁸ Lásd MAROSI-TÓTH-VARGA (1982), 144, Kat. 34.

¹⁹ Uo., 143, Kat. 31.

datált dénáron,¹⁷ a második királyi pecsét heraldikai újításainak fényében jobban elhelyezhető a magyar Anjou udvar művészetében. A királyi pecsét kompozícióját és heraldikai programját egy közvetlen imitáció is követi, Erzsébet királyné egyébként jóval alacsonyabb színvonalon kivitelezett pecsétje (11–12. kép).¹⁸

Károly Róbert legtöbbet méltatott, harmadik kettőspecsétje egy szerencsétlen kimenetelű hadjáratnak köszönheti készítését (13–14. kép).¹⁹ 1330 augusztusában a király még második pecsétje alatt bocsátott ki oklevelet. E pecsét megújításának oka a kétszínű politikát folytató Basarab havasalföldi vajda ellen indított, végül is



13. Károly Róbert harmadik
kettőspecsétjének előoldala



14. Károly Róbert harmadik
kettőspecsétjének hátoldala

csúfos kudarcba fulladt katonai akció, amelynek során nemcsak az alkancellár esett el, hanem a királyi pecsét is eltűnt, miként azt a Képes Krónika megörökítette. Az ezt követően megrendelt, harmadik nagypecsét mesteréről egy 1331. március 28-án kelt oklevélből van pontos értesülésünk. Eszerint a király a Szepes megyei Jemnik birtokot adományozza hűséges aranyművesének, a sienai Simon fia Péter mesternek, azért a szolgálatért, amit a királyi pecsét „vésésével, megcsinálásával, vagyis elkészítésével” (*in sculptione, fabricatione seu paratione presentis sigilli nostri*) nyújtott urának. A Gallicusnak is mondott sienai születésű Pétert 1318-ban még Nápolyban említik, testvéreiről, Miklós szepesi alvárnagyról és Johannáról 1343-ból van adat.²⁰ Tanultságának elemei, a monumentális figurafelfogás, a drapériáknak kifejezetten szobrászatra jellemző, nagyvonalú kezelésmódja a 14. század első évtizedeinek toszkán szobrászatában mutathatók ki.²¹ Meg kell jegyezni, hogy a pecsét stílusa – annak minden kiválósága ellenére – a fennmaradt emléktárhely tanúsága szerint nem hagyott mély nyomokat az udvar művészeti ízlésében, hasonló figuratív felfogást legfeljebb a kolozsmonostori bencés konvent



15. A kolozsmonostori bencés apátság pecsétje

1335 körül készült pecsétjén figyelhetünk meg (15. kép).²² Néhány évvel később Nagy Lajos első felségpecsétjét egy közép-európai művészi környezethez kötődő, prágai és bajor stílustörekvésekhez közel álló ötvössel készítette el.²³

A harmadik pecsét heraldikai újdonsága a címerdíszes trónkárpit első alkalmazása a magyarországi képzőművészetben. Rombusz alakú osztás tagolja ezt a kárpitot. A mezőket váltakozva liliomos címer és hétszer vágott jelvény tölt ki. Ez a megoldás nem volt idegen a nápolyi udvar egykorú szokásaitól, amint annak példáját a korszak egyik legjelentősebb könyvfestészeti emlékének, a Mecheleni Biblia *frontispicium*-án, a II. Károlyt és Magyarországi Máriát ábrázoló, középső regiszterben láthatjuk (16. kép).²⁴ A budai vár előterében egy kútból előkerült festett selyemszövet is összefüggésbe hozható a pecséten ábrázolt trónkárpittal, amelyen gyakorlatilag a pecsét rombuszmustrájának pontos megfelelője látható.²⁵

A királyi pecsét hátoldala részben konvencionális megoldású, amennyiben középpontban a szokásos kettős keresztet központi címet viseli, de új vonása is van en-

²⁰ WAGNER (1773), 131;
WAGNER (1778), 204; vö.
GÁRDONYI (1907), 30.

²¹ MAROSI (1982), 140.

²² TAKÁCS (1992), 31–32; 34–36. kép.

²³ MAROSI (1982), 141.

²⁴ MAERE (1909); a frontispicium reprodukciója: fig. 1. A Biblia András herceghez fűződő kapcsolatának feltételezése: CSAPODI–GÁRDONYI (1978), 26–31.

²⁵ B. NYÉKHELYI (2003), 50–54.



16. A nápolyi Anjou-ház tagjai.
A Mecheleni Biblia frontispiciuma

²⁶ Lásd MAROSI-TÓTH-VARGA (1982), 148, Kat. 46; az oklevélről és a pecsétről legutóbb: TAKÁCS (2006), 337, Kat. 4.36. (RÁCZ Gy. – LÖVEI P.)

²⁷ A Sárkányrend történetét és emlékeit legutóbb áttekintette: LÖVEI (2006).



17. Részlet Károly Róbert
harmadik kettőspecsétjének
hátdaláról

nek az oldalnak. A központi címer két széléről eltűntek a kisméretű pajzsok, viszont – miként a francia trónörökös heraldikájában a delfinpár – váratlanul megjelent két nagyméretű, a címertartó szerepét betöltő sárkányalak (17. kép). Talán nem kellene túlzottan nagy jelentőséget tulajdonítanunk a két sárkánynak, ha nem tudnánk, hogy mindössze öt évvel a pecsét készítése előtt alapította meg a király az egyébként homályba vesző Szent György-lovagrendet, amelynek mindössze egyetlen hiteles emlékét ismerjük, a rendnek az alapítólevelén függő pecsétjét, amelyen a lovagszent a királyi pecsét szörnyeihez hasonló megformálású, madártestű sárkányt győz le (18. kép).²⁶ Még egy okunk lehet arra, hogy a két ábrázolás közötti kapcsolatra gondoljunk. Tudjuk, hogy a Luxemburgi Zsigmond által 1408-ban alapított Sárkányrend devizái, többek között az öszszetekeredett sárkány képe, milyen mélyen áthatották a korszak vizuális képzeletvilágát: megjelentek ruházaton, címeren, fegyveren, és nem utolsósorban az alapító királynak, egy személyben a rend nagymesterének pecsétjein.²⁷ Lehetséges,



18. A Szent György-rend pecsétje

hogy az Anjou-házbeli Károly Róbert, az első udvari lovagrend alapítója a devizaköltészet területén is utat mutatott a Luxemburginak?

BIBLIOGRÁFIA

- B. NYÉKHÉLYI (2003) – B. NYÉKHÉLYI Dorottya: *Középkori kútlelet a budavári Szent György téren*, Budapest, 2003.
- BERWALDSZKY (1908) – BERWALDSZKY Kálmán: *A sienai Gallicusok művészete*, Igló, 1908.
- CSAPODI-GÁRDONYI (1978) – Csaba CSAPODI-Klára GÁRDONYI: Der erste Besitzer der Anjou-Bibel zu Mechelen, *Gutenberg-Jahrbuch*, 1978.
- FRAKNÓI (1901) – FRAKNÓI Vilmos: *Magyarország egyházi és politikai összeköttetései a római szentszékekkel*, I, Budapest, 1901.
- GÁRDONYI (1907) – GÁRDONYI Albert: I. Károly király nagypecsétjei, *Turul*, 25, 1907, 30–57.
- HEGEDŰS (2000) – HEGEDŰS András: A tornagallér használata I. Károly király pecsétjein, in Uő (szerk.): *Megpecsételt történelem*, Esztergom, 2000.
- KACZMAREK (2008) – Romuald KACZMAREK: *Italianizmy. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie śląskowo-wschodniej Europy*, Wrocław, 2008.
- LÓVEI (1998) – LÓVEI Pál: Anjou-magyar síremlékek és címeres emlékek Nápolyban, *Ars Hungarica*, 1998, 18–51.
- LÓVEI (2006) – LÓVEI Pál: Uralkodói lovagrendek a középkorban, különös tekintettel Zsigmond Sárkányrendjére, in TAKÁCS (2006), 251–263.
- MAERE (1909) – R. MAERE: Une Bible de Naples au Séminaire de Malines, *Revue de l'Art Chrétien*, 5, 1909, 279–291.
- MAROSI (1982) – MAROSI Ernő: A 14. századi királyi pecsétek művészettörténeti jelentőségéhez, in MAROSI-TÓTH-VARGA (1982).
- MAROSI-TÓTH-VARGA (1982) – *Művészet I. Lajos király korában*, szerk. MAROSI Ernő-TÓTH Melinda-VARGA Livia, Székesfehérvár, 1982.
- MIHALIK (1926–1927) – A. MIHALIK: I maestri orafi Pietro e Niccolò Gallicus de Siena in Ungheria, *Bollettino Senese di Storia Patria*, 33–34, 1926–1927.
- PÓR (1900) – PÓR Antal: Boleszló herceg, esztergomi érsek, *Esztergom-vidéki Régészeti és Történelmi Társulat Évkönyvei*, III, Esztergom, 1900.
- RADVÁNSZKY (1879) – RADVÁNSZKY Béla: Martell Károly magyar királyi címmel ellátott kettős pecsétje 1295. évből, *Archaeológiai Értesítő*, 1879, 108–111.
- TAKÁCS (1984) – TAKÁCS Imre: Megjegyzések a 14. századi magyar főpapi pecsétek művészettörténeti kérdéseire, in *A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmásolat-gyűjteménye alapján*, szerk. BODOR Imre, Budapest, 1984.
- TAKÁCS (1992) – TAKÁCS Imre: *A magyarországi káptalanok és konventek középkori pecsétjei*, Budapest, 1992.
- TAKÁCS (2006) – *Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437*, szerk. TAKÁCS Imre, Mainz, 2006.
- WAGNER (1773–1778) – Carolus WAGNER: *Analecta Scepisii sacri et profani*, I, Viennae, 1773; III, Posoniae et Cassoviae, 1778.

Kerny Terézia

Kárpátalja a magyarországi régészeti és művészettörténeti kutatásban (Vázlat)

Éri István (1929–2009) emlékének

Kerny Terézia tudományos munkatárs, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet; kutatási területe: középkori és barokk ikonográfia, tudománytörténet, műemléki topográfia.
E-mail cím: teresia@arthist.mta.hu

Terézia Kerny, research fellow at the Research Institute for Art History, Hungarian Academy of Sciences; fields of research: medieval and Baroque iconography, history of scholarship, topographical survey of historic monuments.
Email: teresia@arthist.mta.hu

Kárpátalja átfogó, levéltári kutatásra támaszkodó történeti, régészeti és művészettörténeti kutatástörténete még megíratlan. Bár az utóbbi két évtizedben született néhány rövid publikáció e témában, ezek inkább afféle kötelező előszavaknak, bevezetéseknek tekinthetők, néhány elmaradhatatlan mű felsorolásával, mintsem alapkutatásokra támaszkodó elemzésnek. Részben politikai okok, részben a helyszíni levéltári kutatások nehézségei, részben pedig az érdektelenség miatt egyelőre nem kerülhetett sor az összegzésre.¹

A régiségtani érdeklődés kezdetei

¹ A jelen tanulmány eredetileg előadásnak készült a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 2008-as kárpátaljai vándorgyűlésére, ahol azonban felolvasására nem nyílt lehetőség. 2009-ben jelentősen kibővítve a *Colligite fragmenta! – Örökségvédelem Kárpátalján és a Felvidéken* című konferencián olvastam fel.

² Bereg: Esztergom, Primási Levéltár. Hist. I. mmm, 1–2, Hist. I. nnnn; Máramaros: Esztergom, Primási Levéltár. Hist. I. 11; Hist. I. kk; Ugocsa: Esztergom, Primási Levéltár. Hist. I. jji, Budapest, OSZK, Fol. Lat. 277. Ff. 92–95, Budapest, OSZK, Fol. Lat. 3375; Ungvár: Esztergom, Primási Levéltár. Hist. I. zzz, Hist. I. aaa, Hist. I. bbb. A kéziratokról: SZELESTI NAGY (1984), Nr. 318–319, 2111–212, , 250, 630, 640, 251–253.

³ BÉL–LAURENTSIK (1985).

A 19. századtól nevezték Kárpátaljának a Szerednye–Munkács–Nagyszőlős vonal alatti síkvidéket. Ez az elnevezés 1920-tól kiterjedt a Tiszahátra és Máramaros Cseh-szlovákiahoz csatolt területére. Ma Kárpátalján Ukrajna 1946-ban alakult közigazgatási területét értjük. Hivatalos neve: Закарпатська область (Zakarpatszka oblaszty).

Az egykori Bereg, Máramaros, Ugocsa és Ung vármegyéből álló terület történeti kutatása a 18. század első évtizedeiben kezdődött Bél Mátyásnak (1684–1749). köszönhetően. Descriptio Comitatus Beregiensis, Descriptio Comitatus Maramarosiensis, Descriptio Comitatus Ugocsiensis és Descriptio Comitatus Ungvariensis című, az esztergomi Primási Levéltárban őrzött kéziratok voltaképpen a *Notitia Hungariae Novae Historico-Geographica* című hatalmas vállalkozásához készültek, amely vármegyeként adott részletes, a történeti és a földrajzi szemléletet sajátos módon ötvöző ismertetést a Magyar Királyságról.² A kéziratok közül *Bereg megye leírása* 1985-ben magyar fordításban megjelent.³

Értékes információkkal szolgálnak a négy vármegye építészeti emlékeiről az első katonai fölmérés szelvényei. A fölmérés a 18. század második felében meginduló nagy európai topográfiai munkálatok sorába illeszkedett, de elsősorban hadi-érdekeket szolgált. Mária Terézia királynő (1740–1780) a hétéves háborút (1756–1763) követően rendelte el az Osztrák Birodalom összes tagországának felmérését.

A Magyar Királyságra 1782–1785 között került sor a Főszállásmesteri Kar (*Generalquartiermeisterstab*) beosztott tisztjei, illetve ezredeiktől vezényelt tisztek részvételével. A Magyar Királyság kilencszázhatvanöt szelvényéhez hét kötet országleírás tartozik, amely a térképen nem látható, katonailag fontos adatokat tartalmazza.⁴ A magyarországi fölmérés szelvényei néhány éve DVD hordozón is hozzáférhetők.⁵

A terület múltja, régészeti és építészeti öröksége iránt a 19. század eleje óta tapasztalható némi érdeklődés. Ez azonban még korántsem tekinthető a műemléki szemlélet megjelenésének, mint ezt a legutóbbi időkben néhányan feltételezték.⁶ A megyei és családi levéltárakban meginduló búvárlatok, az adólajstromok, a lustrumok, a birtokösszeírások, a nemesi és vármegyei címereslevelek számbavétele és kiadása mögött eredendően pragmatikus magán- és közjogi érdekek húzódtak.

A politikai rágalmazásoktól megcsömörlött Szirmay Antal (1747–1812) zempléni középbirtokos nemes és helytörténeti író vidéki birtokára visszavonulva írta *Notitia politica historica, topographica comitatus Ugochiensis* (Pestini, 1805) című kötetét, amelyben Bél Mátyás után először adott teljességre törekvő leírást a vármegyéről. A *Tudományos Gyűjteményben* is rendszeresen közölt adatokat a térség történetéről. Balajthy József (?–?) református lelkész 1836-ban Munkácsról írt.⁷ Tischler Albin (?–?) káplán 1836-ban a beregszászi római katolikus templomról készített rajzokat, 1837-ben pedig kisebb monográfiát adott ki az épületről ugyancsak saját rajzai kíséretében.⁸

Fényes Elek (1807–1876) az 1840-es években kezdte feldolgozni Magyarország geográfiai, topográfiai és statisztikai állapotát. Hatalmas adatgyűjtését 1851-től adta ki folyamatosan.⁹ Ezekben a kötetekben Kárpátalja településeiről is értékes információk olvashatók.

1844-ben földrengés rázta meg Máramarosszigetet, s ekkor súlyosan megsérült az eredetileg Szent Imre tiszteletére szentelt, utóbb a reformátusok által használt templom. A megrepedezett vakolat alól falképek bukkantak elő, amelyek csakhamar fölkeltették a szakemberek érdeklődését. A kivételes jelentőségűvé emelkedett freskókról a következő évben Barabás Miklós (1810–1898) másolatot készített,¹⁰ 1847-ben pedig Henszlmann Imre (1813–1888) ismertette azokat.¹¹ A református gyülekezet áldozatkészségének köszönhetően a templomot helyreállították, 1859. augusztus 10-én azonban egy tűzvész olyan súlyos károkat okozott, hogy helyreállítása lehetetlenné vált. A presbitérium és a gyülekezet úgy határozott, hogy új református templomot építenek a régi helyén, s a romossá vált középkori templom falait teljesen elbontották.

A szabadságharc bukását követően a fennálló hatalom elleni tiltakozás irodalmi és képzőművészeti formáiban jelentős eszköznek bizonyult egyes történelmi események középpontba állítása. Ilyen témává vált például a munkácsi várát védő Zrínyi Ilona (1643–1703) hősie ellenállása (1685–1688) is. Alakja fölmagasztosult, valóságos eszményképként lebegett főként a hon nemes keblű női olvasói előtt. Munkács vára szimbolikus értelmet nyert; rekonstruált, idealizált képét a *Vasár-*

⁴ JANKÓ (2007).

⁵ Az első katonai felmérés. A Magyar Királyság teljes területe 965 nagy felbontású színes térképszelvényen. DVD Rom. Budapest, Arcanum Adatbázis Kft, 2004. Új, mozaikolt kiadása: 2006.

⁶ Például: PAPP (2002).

⁷ Munkács. Az az Munkács városának és várának topographiai, geographiai, históriai és statisztikai leírása. Debreczen, 1836. A munkácsi kolostorról írt bővebb ismertetését az OSZK Kézirattárában őrzik: Oct. Hung. 397, 398.

⁸ Létezik két későbbi kézirata is: A 192 éves Romjaiban állott Beregszászi Templom 1836 Évbén. 1860. jan. 1. [Rajzzal és hoszszú leírással] (Budapest, MTA Könyvtára Kézirattára. RAL, K 1219/28); A beregszászi Nagytemplom építészeti története. Csálnos, 1865. (Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal – KÖH – Tervtára. Ltsz.: 13454.) A régi templomot Schönborn-Buchheim Fülöp Ferenc (1768–1841), majd örökösei újjáélták fel neogótikus stílusban 1839–1846-ban között. Tischler rajza azért különösen értékesek, mert a helyreállítást megelőző állapotról adnak információkat. A felújítási terveket egyébként szintén Tischler készítette. Az építéshez felhasználták a kismuzsalyi romtemplom anyagának egy részét is. A gyökeresen átépített templomot Hám János szatmári püspök (1828–1857) a Szent Kereszt felmagasztalása tiszteletére szentelte föl 1846. november 1-jén, Mindenszentek napján Obermayer András szatmári nagyprépost és Bíró László kanonok asszisztenciájával. Az átalakításra vonatkozóan lásd KOMÁRIK (1978). Tischler építészeti-tervezői tevékenységéről még nem született monografikus feldolgozás. Nevéhez fűződik a szatmármémeti Kálvária-kápolna tervezése is.

⁹ FÉNYES (1851a); FÉNYES (1851b); FÉNYES (1859–1860).

¹⁰ Máramarossziget, református parókia. Első közlése: JÉKELY–LÁNGI (2009), 214, 227, 230, 231. kép. Legújabbban: JÉKELY Zsombor: „Hiven utánozva az eredetit” – Barabás Miklós és a máramarosszigeti falképek korai másolatai. Elhangzott a Barabás Miklós születésének 200. évfordulója alkalmából rendezett emlékkonferencián 2010. november 16-án a Magyar Tudományos Akadémián. Römer Flóris alighanem Barabás másolatát használta fel nagy falfestészeti monográfiájában, s igen valószínű, hogy ugyanott a romos templom fametszete is eredendően tőle származik: RÖMER (1874), 1874, 89, 92. A templomról ezenkívül Trieb Mátyás kamarai ácsmester is készített 1846-ban tizenöt rajzot (Budapest, MTA Könyvtára Kézirattára. RAL, K 1219/52).

¹¹ A falképek kutatástörténetéről lásd JÁNÓ (2008), 31–34.

¹² KALLÓS (1856), 367.

¹³ Zrínyi Ilona mellett elvéve megjelent még Álmos fejedelem alakja is: MAJOR (1865), 10–11. A korszak sajtótermékeiről és illusztrációiról: RÉVÉSZ (2000); BEZECZKY (2009).

¹⁴ VAHOT (1854a), VAHOT (1854b).

¹⁵ HUNFALVY–ROHBOCK (1986 [1864]).

*napi Ujság*¹² és a korszak női sajtóorgánumai (*Családi Kör*, *Nefejejs*) rendszeresen közölték.¹³ Vahot Imre (1820–1879) 1854-ben publikált a várról fametszetes ábrázolást, részletes magyarázatok kíséretében.¹⁴ Az ország nevezetes történelmi tájait ismertető, grafikákkal illusztrált kötetek közül feltétlenül említést érdemel még az 1859-től füzeteként megjelenő, majd 1864-ben három kötetben kiadott és gazdag acélmetszet-illusztrációkkal kísért, Hunfalvy János (1820–1888) és Ludwig Rohbock (1820–1880) nevével fémjelzett, *Magyarország és Erdély eredeti képekben* című, a teljes történelmi Magyarországot elsőként bemutató könyv, a 19. századi illusztrált topográfiai irodalom ma is forrásértékű fő műve. Hunfalvy részletesen foglalkozott a négy megye természeti, építészeti látnivalóival, amelyek sorából természetesen nem maradhatott ki Munkács vára és annak idealizált grafikai ábrázolása sem.¹⁵

Az intézményes műemlékvédelem kezdetei

A munkácsi vár mellett azonban lassacskán a régió más várairól és templomairól is lehetett már látni és olvasni valamit. Lám Sándor (?–?) ungvári patikus, aki számos helytörténeti cikket írt az *Ország-Világba* és a *Magyarország és a Nagyvilágba*, akvarellekben is megörökítette lakóhelye környékének nevezetes emlékeit.¹⁶ A megszáporodott periodikumok hasábjain is folyamatosan közöltek kisebb-nagyobb ismeretéseket. A *Religio* című katolikus lap 1856-ban Brázay János (1830–?) plébános tollából közölt beszámolót Beregszászról.¹⁷ A korszak talán legnépszerűbb hetilapjában, a fametszetekkel kísért, olvasmányos *Vasárnapi Ujságban* 1856-ban Husztról,¹⁸ 1858-ban Ungvárról,¹⁹ 1866-ban pedig Viskről²⁰ jelentek meg figyelemfelkeltő írások. 1865-ben Lehoczky Tivadar (1830–1915) Nyalábvárában (Ugocsa megyében) történt ásatásokról címmel adott hírt a *Győri Történelmi és Régészeti Füzetekben*,²¹ de írt a várról a *Vasárnapi Ujságba* is.²² E rövid cikkek közül különösen A fekete-ardói falfestmények című közleménye érdemel figyelmet, amely nem csupán a freskók jelentősége miatt fontos, hanem azért is, mert egyúttal elvezet a hazai műemlékvédelem kezdeteihez.²³

A Magyar Orvosok és Természetvizsgálók Társasága nem szentelt különösebb figyelmet a terület emlékeinek. Vándorgyűléseik közül csupán az 1876-ban megrendezett tizenkilencedik érintette a régió görög katolikus településeinek sajátos arculatát.²⁴ A bécsi székhelyű Central Comission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale munkatársai sem foglalkoztak behatóbban a régióval, annak ellenére, hogy egyik buzgó konzervátora, Haas Mihály szatmári püspök (1858–1866) rendszeresen értesítette az illetéseket az itt előkerült régészeti leletekről és pusztulófélben lévő építészeti emlékekről.²⁵ Haas, aki a Bach-korszak németesítő iskolapolitikájának egyik legharcosabb képviselője volt, püspöki kinevezése után lelkes támogatójává, sőt élharcosává vált a hazai régiségügynek.²⁶ 1862-ben Szirén Mihály (?–?) bécsi építésszel lerajzoltatta a szirénváraljai, bárdfalui, feketeardói és szőlősvégardói templomokat. 1864-ben Über die Holzkirchen im Nordosten Ungars címmel a técsői fatemplomról írt az intézmény *Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* című lapjában.²⁷ Mindmáig nem nélkü-

¹⁶ Irodalmi működéséről röviden: SZINNYEI (1900), 678. h. Vízfestményeit a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Képcsarnokában őrzik.

¹⁷ BRÁZAY (1856).

¹⁸ VÁMOSSY (1856).

¹⁹ ZOMBORY (1958).

²⁰ --: A viski reform. Templom, *Vasárnapi Ujság*, XIII, 9. sz. (1866. március 4.), 100, Myskovsky Viktor fametszetével: 101.

²¹ LEHOCZKY (1865).

²² LEHOCZKY (1862).

²³ LEHOCZKY (1863), LEHOCZKY (1864).

²⁴ Az 1876. augusztus 21–28. között tartott vándorgyűlés iratanyagát a budapesti Semmelweis Orvostörténeti Múzeum Levéltára őrzi. Magyar Orvosok és Természetvizsgálók vándorgyűléseinek iratai (1841–1912).

²⁵ Az intézmény működéséről: D. MEZEY–SZENTESI (1996).

²⁶ SZINNYEI (1900), IV. 206–208. h.; GALAMBOS–GÖLLER (1999).

²⁷ Műemléki működéséről legújabbán: JÁNÓ (2008), 51, 71, 182, 184, 205, 277.

lőzheti a kutatás az ugyanebben az évben Haas püspöki megyéjéről kiadott *Schematismus*-át. A névtár kilencedik fejezete teljes egészében az egyházi épületeket tartalmazza, száztizenhét templom felsorolásával.²⁸

A Magyar Tudományos Akadémia 1858-ban megalakult Archaeologiai Bizottsága volt az első olyan hazai intézmény, amely kiemelten kutatta a terület építészeti, festészeti örökségét.²⁹ Szerepe némileg párhuzamba állítható az 1861-ben alakult Szent László Társulat működésével, amely a határon túli magyarság körében végzendő missziós tevékenységet, illetve a hátrányos helyzetű egyházak felszereltsége javítását tekintette egyik fő feladatának.³⁰ A Bizottság a maga területén szintén tűzoltást végzett, immár a huszonnegyedik órában, hiszen az emlékek nagy hányada a hanyagság, nemtörődömség következtében a közvetlen megsemmisülés előtt állt.

A Lehoczky Tivadar közölte feketeadói falképek döbbsentették rá először a szakembereket arra, hogy további kutatások lennének szükségesek, mert még számos figyelemre méltó emlék rejtőzhet a környék templomaiban, váraiban, kastélyaiban. Egy ilyen horderejű fölfedezésre persze előbb vagy utóbb számítani lehetett, hiszen az okleveles adatokból már korábban is ismeretes volt a szakemberek előtt, hogy a négy vármegye területén a középkorban jelentős királyi birtokok feküdtek, s 14–15. század méltóságai közül sokan az itt birtokokkal rendelkező Drugeth, Himfi, Lackfi, Nagymihályi, Perényi familiákból kerültek ki. Mindenesetre a feketeadói falkép egy csapásra bekerült a tudományos élet vérkeringésébe, s számos előadásban, tanulmányban foglalkoztak vele érintőlegesen vagy részletesen.³¹ Ipolyi Arnold (1823–1866) Magyarország középkori festészeti emlékeiről. A szepesváraljai XIV. századi történeti falfestmény címmel tartott, az MTA XXII. ünnepélyes közülésén, 1864. január 23-án elhangzott előadásában említette.³² Vele egy időben Henszlmann Imre is közölte a templomot A Szathmári püspöki megyének középkori építészeti régiségei. Tanulmányok a középkori építészeti chronologia köréből tekintettel a magyar műemlékekre című, topográfiai jellegű adattárában az Archaeologiai Bizottság folyóiratában, az *Archaeologiai Közleményekben*.³³ Ugyanebben az évben a Bizottság fölkérte Schulcz Ferencet (?–1870), hogy mérje fel, illetve másolja le a feketeadói templomot és falképeit, aminek ő maradéktalanul eleget is tett.³⁴ Henszlmann Imre A magyarországi legújabb régészeti fölfedezések címmel a *Vasárnapi Ujságban* a szőlősvégardói és huszti református templomokat és falképeket ismertette.³⁵ A Bizottság fölkérésére Schulcz Ferenc öt rajzot készített a nagyszőlősi templomról és falképeiről 1868-ban.³⁶

Különös véletlen műve, hogy a feketeadói freskók előkerülése éppen egybeesett a Gózon Imre (1826–1918) református lelkész által 1863-ban fölfedezett Zala vármegyei Turnišće (Toronyhely, Bántornya) és a Vas vármegyei Velemér középkori templomának Johannes Aquila és műhelye által festett falképeivel, amelyek ekkortájt szintén izgalomban tartották a közvéleményt.³⁷ Mindez nem volt közömbös a kárpátaljai falképek kutatására nézve sem. Rómer Flóris (1815–1889) írt először érdemben Aquila falképeiről, közleménye azonban óriási, személyes indulatoktól sem mentes, szakmai vitákat kavart.³⁸ Rómer mindez további kutatásra ösztönözte, s vizsgálatait kiterjesztette az egész országra. Kutatásaihoz az időközben megalakult

²⁸ *Schematismus Cleri Almae Dioecesis Szathmarensis ad Annum Jesus Christi 1864*, Pestini.

²⁹ MAROSI (1992); VALTER (1996).

³⁰ A Szent László Társulatra vonatkozó források és irodalom: Szent László Társulat (Budapest, MOL, Családok, testületek és intézmények levéltárai, P 1431); De societate Sancti Ladislai (Székesfehérvár, Székesfehérvári Püspökség Levéltára, R. 492. Nr. 7161); SZEMES (SCHEULIN) (1939); SZEMES (1942) (kézirata: Székesfehérvár, Székesfehérvári Püspökség Levéltára, R. 1563); HAJDÚ (1993); FARKAS (2008 [2007]).

³¹ Közölve: KERNY (1990), 216.

³² Újabb kiadása: IPOLYI (1997).

³³ HENSZLMANN (1864–1865).

³⁴ Budapest, MTAKönyvtára Kézirat-tára, K 1219/37. [négy rajz]

³⁵ HENSZLMANN (1866).

³⁶ Budapest, MTA Könyvtára Kézirat-tára. RAL, K 1219/55. Ismeretlen mester 1860-ban a templom déli oldaláról és homlokzatáról készített ceruzarajzokat és vízfestményt (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka. Ltsz.: 57168–180), de a KÖH Tervtárában is számos fölmérés található. A Régi Akadémiai Levéltár (RAL) anyagában még a következő jelzeteken található a régióbból származó fölmérések: K 1220/5; 1220/10. Itt szeretném megköszönni Szentesi Editnek, hogy rendelkezésemre bocsátotta az Archeológiai Bizottság és a RAL fölméréseinek általa összeállított jegyzékét.

³⁷ KERNY (1989).

³⁸ RÓMER (1863). Egyéb ide vonatkozó följegyzései közölve: KERNY (1989), 131., 5. jegyzet.

Műemlékek Ideiglenes Bizottsága, majd annak jogutódja, a Műemlékek Országos Bizottsága nyújtott hathatós segítséget, mert egybeesett a két intézmény legalapvetőbb feladatával, a hazai műemlékek jegyzékbe foglalásával. Ez a szisztematikus gyűjtés volt a legsürgetőbb feladat, minden további munka előfeltétele. Felvételi pontokba rendezett törzsíveket küldtek szét a vármegyékbe, amelyek kitöltését a kültagok, majd a hatékonyság növelése érdekében idővel a beltagok végezték. Haas Mihály és Lehoczky Tivadar jóvoltából számos törzsív érkezett a beregi, máramarosi, ugocsa és ungi emlékekről is.³⁹ Rómer Flóris is bejárta ezt a területet. Utazásairól a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Tudományos Irattárában őrzött XV. és XVI. úti jegyzőkönyvei,⁴⁰ valamint hagyatékának még a 20. század első éveiben Gerecze Péter (1856–1914) által rendezett LVII. csomagjában található följegyzések tanúskodnak.⁴¹ Rómer Erdélyből, Szatmár és Szilágy vármegyéken keresztül érkezett Ugocsa vármegyébe, ahol felkereste Túrterebest, Halmit, Aklit, Feketeardót, Gyulát, Nagyszőlőst, Szőlősvégardót. Máramaros vármegyében Husztot, Visket, Hosszúmezőt, Máramaroszigetet; Bereg vármegyében Beregszászt, Nagymuzsalyt, Benét, Csarodát és Surányt. Helyszíni kiszállásai nyomán tovább gyarapodott a középkori falképek száma. Tízéves kutatásai eredményeként 1874-ben megjelentette Régi falképek Magyarországon című, máig alapvető korpuszt.⁴² E könyv harmadik fejezete tárgyalja az úgynevezett északkeleti csoportot, Ugocsa és Máramaros vármegye emlékeit.⁴³ Legrészletesebben „Fekete-Ardó”, „Szőlős-Vég-Ardó” és „Máramaros-szigeth” falképeit ismertette.⁴⁴ A „kisebb terjedelműek” közül pedig Beregszász, Császlóc, Huszt, Nagymuzsaly, Visk falképeit tárgyalta röviden.⁴⁵ Föltehetően ezen út során ismerkedett meg személyesen Lehoczky Tivadarral, Kárpátalja máig legjelesebb régész-történészével. A két hasonló érdeklődésű és mentalitású kutató csakhamar jó barátságba került, s mint ezt levelezésük is bizonyítja, egészen Rómer haláláig (1889) töretlen volt.

Lehoczky a szabadságharcban tüzerként vett részt. Jogi tanulmányainak befejezése után, 1852-től törvényszéki tisztviselő, 1856-ban bírói, 1861-ben pedig ügyvédi vizsgát tett. 1855-től Munkácson élt, 1865-től munkácsi uradalmi főügyész. Szinnyei József még a következő információkat közölte róla: „Az 1867. máj. 15. alakult történelmi társulat megválasztotta igazgató-választmányi tagjának. A történelem és régészet kiváló tanulmánytárgya volt; különösen a Beregmegye s Munkács környékére vonatkozó okleveleket, a kő-, bronz- és vaskorbeli műtárgyakat gyűjtötte nagy szorgalommal; e célból ásatásokat rendezett Bereg, Ung, Ugocsa, Torna megyékben és múzeumában e tárgyakból több ezer darabot őrzött meg; éremgyűjteménye is meghaladja a háromezer darabot. Az 1876. őstörténelmi s embertani VIII. nemzetközi congressuson Budapesten bemutatta Beregmegye régészeti térképét és saját gyűjteményéből 402 kő-, 118 bronz-, 4 arany- és számos egyéb tárgyat állított ki. Több tanulmányutat tett: bejárta Szerb- és Oláhországot, 1867., 1887. és 1889-ben Olaszországot Nápolyig és Franciaországot; volt Párisban, Londonban, majd Svájcot, Tirolt és Karinthiát utazta be; közelebb Németországot, 1888-ban a keletet, Konstantinápolyon át Kis-Ázsiát. 1876. jún. 12. a m. kir. vallás- és közoktatási miniszter a magyarországi műemlékek bizottságának kültagjává nevezte ki; a Kisfaludy-tár-

³⁹ Budapest, KÖH Tervtára.

⁴⁰ Budapest, KÖH, Tudományos Irattár. Rómer Flóris hagyatéka. Ltsz.: 968, 969.

⁴¹ Uo., ltsz.: 387.

⁴² RÓMER (1874).

⁴³ Uo., 74–94.

⁴⁴ Uo., 74–83, 85–87, 88–94.

⁴⁵ Uo. Beregszász: 101; Császlóc: 103; Huszt: 110; Nagymuzsaly: 127; Visk: 150.

saságnak alapító tagja, az országos régészeti és embertani társulatnak, a heraldikai s genealogiai s a magyarországi néprajzi társaságnak választmányi, a tiszafüredi rég. egyletnek tiszteletbeli tagja.”⁴⁶ Számos, különösen Bereg vármegyével foglalkozó, régészeti és történelmi tárgyú dolgozata jelent meg szakfolyóiratokban (*Archaeologiai Értesítő, Történeti Tár*). Miután gazdag és sokoldalú munkássága külön tanulmányt, sőt monográfiát érdemel, jelen tanulmányban csupán a témába vágó legfontosabb műveit sorolom fel.⁴⁷

Meg kell viszont feltétlenül emlékezni két olyan nevezetes régészeti leletről, amely szintén hozzá kapcsolódik. Az egyik 1870. június 24-én került elő Szolván, amikor egy kutatóárok ásása közben rátalált egy lovas sírra. A koponya mellett fekvő, hosszanti tengelye mentén félkörívben kissé meghajolt aranyozott ezüstlemezt Lehoczky süvegdísznek vélte. A leletről utóbb kiderült, hogy tarsolylemez. Ma a Magyar Nemzeti Múzeumban őrzik.⁴⁸ A másik jelentős lelet húsz évvel később került elő Beregszászon. 1890 áprilisában Hagara Viktor (1848–1923) főispán arról értesítette Lehoczky Tivadart, hogy a várostól délre lévő Kishegyen a kőfejtő munkások a föld elhordása közben gazdag mellékletekkel ellátott sírra bukkantak. Lehoczky a hír vétele után, április 22-én Munkácsról az akkori megyeszékhelyre utazott, s kiszállt a lelőhelyre, de már csak azt állapíthatta meg, hogy a sír tágabb környékét is elhordták, s mivel újabb temetkezésre nem bukkantak, arra következtetett, hogy bizonyára magányos sírt dúltak fel a munkások. A leletkörülményeket csak a találók elmondása alapján ismerhette meg. A sírból egy sérült, kúp alakú aranyozott ezüstitárgy került elő, amelyről Lehoczky azt gyanította, hogy nemezsüveg csúcsát díszítette egykor: „úgy vélem, hogy az vagy sisak oromul vagy puzdra sarkául szolgálhatott.” Az utóbb szintén a Magyar Nemzeti Múzeumba jutott, beregszászi süvegcsúcs néven elhíresült tárgy a mai napig élénken foglalkoztatja a kutatást.⁴⁹

Magyarország északkeleti megyéinek régészeti, építészeti, iparművészeti emlékei a 19. század utolsó két évtizedében kerültek ismét a történészek, művészettörténészek és a régészek érdeklődésének középpontjába, mindenekelőtt az 1870-es évektől megrendezett országos kiállításoknak köszönhetően. Szorosan hozzátartozna a kutatástörténeti áttekintéshez a történelmi művek bemutatása is, de ez egy másik tanulmány témája. Csupán jelzésszerűen utalunk rá, hogy számos oklevéltár, monográfia jelent meg Szabó Károly (1824–1890), Nagy Imre (1822–1894),⁵⁰ Komáromy András (1861–1931),⁵¹ Doby Antal (1826–1908),⁵² Sas Andor (1887–1962), Szent-Imrey Tamás (?–?), Petrovay (Cannel) György (1845–1916),⁵³ Papp József (1854–?),⁵⁴ Schönherr Gyula (1864–1908)⁵⁵ munkásságának köszönhetően. Farkasfalvi Mauks Ernő (?–?) *Ungvármegye középkori történetét* dolgozta fel.⁵⁶ Megindult a községi pecsétek elsősorban szorgalmazott kutatása,⁵⁷ Csoma József (1848–1900) és Csergheő Géza (1841–1895) pedig 1887-ben az *Archaeologiai Értesítő* hasábjain ismertette a szürtei középkori sírkövet.⁵⁸

1895-ben Pulszky Károly (1853–1899) gyűjtötte össze szakirodalom alapján a következő évben rendezendő Ezredéves Országos Kiállításra a terület művészettörténeti vonatkozású emlékeit.⁵⁹ A milleniumi kiállításon azonban a régió nem elsősorban művészettörténeti, hanem régészeti, mindenekelőtt honfoglaláskori le-

⁴⁶ SZINNYEI (1900), VII. 977–985. h.

⁴⁷ LEHOCZKY (1881–1882); LEHOCZKY (1892–1912); LEHOCZKY (1899); LEHOCZKY (1907). Hagyatékáról: CSATÁRY (2001).

⁴⁸ Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum Régészeti Tár, ltsz.: 148/1870.5.

⁴⁹ Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum Régészeti Tár, ltsz.: 51/1900.20–21. Legutóbb Kovács László (MTA Régészeti Intézete) a svédországi Birka IX–X. századi normann (viking) temetőjének anyagai között lelte meg párhuzamait: KOVÁCS (2003). (A feltárással vonatkozó jelentések és korábbi irodalom áttekintésével.)

⁵⁰ SZINNYEI 1903, IX, 598–601. h.

⁵¹ SZINNYEI 1899, VI, 810–814. h. A témába vágó vonatkozó jelentős munkája: KOMÁROMY (1896).

⁵² SZINNYEI 1893, II, 950–951. h.

⁵³ SZINNYEI 1905, X, 1056–1057. h.

⁵⁴ Uo., 520–321. h.

⁵⁵ Munkásságáról lásd BALOGH (1994).

⁵⁶ FARKASFALVI MAUKS (1909).

⁵⁷ Ide vonatkozóan lásd KERNY (2001).

⁵⁸ CSOMA–CSERGHEŐ (1887); CSOMA (1887).

⁵⁹ Pulszky Károly adatgyűjtése az Ezredéves Országos Kiállításra. H. n., é. n. [1895] (Budapest, OSZK Kézirattára. Quart. Hung. 1509/1–7.)

leteivel büszkélkedett. Az érdeklődés középpontjába immár nem Munkács, hanem a magyarok Kárpát-medencébe való bejövetelének színhelye, a Vereckei-hágó került.

A Műemlékek Országos Bizottságában folyó fölméréseknek (Myskovszky Viktor [(1838–1909)], Huszka József [1854–1934], Divald Kornél [1872–1931]) s a folyamatosan beérkezett törzsíveknek köszönhetően a század elejére megérett az idő Magyarország átfogó műemléki jegyzékének kiadására. Erre 1905-ben került sor a báró Forster Gyula (1846–1932) szerkesztette Magyarország Műemlékei című sorozat második kötetében, Gerecze Péter összeállításában.⁶⁰ A műemlékek jegyzékéhez kapcsolódott ugyancsak az ő munkájaként a Magyarország régi falképeinek jegyzéke és irodalma,⁶¹ harmadik kötetként pedig a Műemlékek Országos Bizottsága Rajztárának jegyzéke.⁶² Mindhárom kötet – ideiglenessége ellenére – máig alapmű a kárpátaljai műemlékek kutatásában (is).

Az első világháborút megelőző évekből Hodinka Antal (1864–1946) történész, egyetemi tanár, a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagja (1910) munkásságát kell még kiemelni, aki a munkácsi görög katolikus püspökség történetét dolgozta fel 1909-ben.⁶³ 1917-ben Ungváron jelent meg Adalékok az ungvári vár és tartománya és Ungvár város történetéhez című műve.⁶⁴ Korábban részt vett az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben című, Habsburg–Lotaringiai Rudolf főherceg (1858–1889) által kezdeményezett, hatalmas vállalkozásban is, amelyben a rutének történetét írta meg.⁶⁵

1920–1945

A trianoni békediktátumot (1920. június 4.) követően Kárpátalja az újonnan megalakult Csehszlovákiához került. A helyszíni kutatás ellehetetlenült. A történészek közül még korábbi adatgyűjtésére támaszkodva adta ki Hodinka Antal 1923-ban A kárpátaljai rutének lakóhelye, gazdaságuk és múltjuk című könyvét.⁶⁶ Szabó István (1898–1969) Ugocsa megyéről jelentetett meg egy monográfiát 1937-ben.⁶⁷ Jóval nehezebb helyzetbe kerültek a régészek és a művészettörténészek, akik számára szakmai alapkövetelmény a helyszíni vizsgálat. A régészeknek – más lehetőség hiányában – a háború kitörése előtt főleg Budapestre került régészeti leletek feldolgozása, publikálása maradt. Bár történtek magánkezdeményezésből utazások a vidékre, a műemlékek intézményes fölmérése megszakadt.

Az első bécsi döntés (1938. november 2.) értelmében Magyarország visszakapta Kárpátalját. A Műemlékek Országos Bizottsága Gerevich Tibor (1882–1954) vezetésével még ugyanebben az évben megkezdte a visszacsatolt területeken kényszerűen félbeszakadt munkálatainak előkészítését.⁶⁸ Az egyébként Máramaroszigetről származó, görög katolikus vallású Gerevich különösen szorgalmazta a régió fölmérését. Lux Géza (1910–1945) és Kiss Tibor (1899–1972) negyedéves építészhallgatókkal kisebb utat szervezett a helyi műemlékek állapotának megismerésére, az addig felátartatlan emlékek feldolgozására. Ennek eredményeként jelent meg az 1939. évi építészeti tanulmányút a visszacsatolt Felvidéken című beszámoló.⁶⁹ Lux Géza Száldobos és Szeklenye fatemplomait, Csányi Károly (1873–1955) Nagyszőlős, Babós Imre

⁶⁰ GERECE (1906).

⁶¹ GERECE (1905b).

⁶² GERECE (1905a).

⁶³ HODINKA (1909).

⁶⁴ Új kiadása: HODINKA (1999).

⁶⁵ XVIII. kötet. Magyarország VI. kötete (Felső-Magyarország, II. rész). Előbb néhai Rudolf trónörökös főherceg ő császári és királyi fensége kezdeményezéséből és közreműködésével, most gróf Lónyayné, Stefánia belga királyi hercegnő, szász-koburg hercegnő védnöksége alatt (Budapest, Magyar Királyi Államnyomda 1900, 401–417).

⁶⁶ HODINKA (1923).

⁶⁷ SZABÓ (1937).

⁶⁸ BARDOLY (2006).

⁶⁹ LUX–KISS (1939).

(?–?) Szöllősgyula templomát kutatta. Mindeközben Genthon István (1903–1969) a történelmi Magyarország műemléki bibliográfiájához gyűjtötte e területről az adatokat.⁷⁰

A területtel foglalkozó, két világháború között megjelent kiadványok zöme azonban leginkább a visszacsatolás eufóriájában született propagandisztikus színvetű ismeretterjesztő írásmű vagy útikönyv volt.⁷¹

1945–1989

A második világháborút követően ismét gyökeresen megváltozott Kárpátalja politikai arculata. Az immár a Szovjetunióhoz csatolt körzet gyakorlatilag megszűnt létezni a külföldi utazók számára. A területet negyvenöt évig szinte hermetikusan elzárták, helyszíni kutatásról gyakorlatilag szó sem lehetett.

A kiszállási nehézségek ellenére is történtek azonban figyelemreméltó fejlemények. Radocsay Dénes (1918–1974) középkori falfestészeti korpuszában,⁷² Tombor Ilona (1908–1997) *A magyarországi famennyezetek és rokonemlékek*,⁷³ Gerő László (1909–1995) a *Magyarországi várépítészet* kötetében tárgyalta a terület emlékeit,⁷⁴ de az autopszia hiányából fakadóan elavult és téves adatok is továbböröklődtek ezekben a kiadványokban.⁷⁵

A helyszíni vizsgálat hiányát némileg pótolta a levéltári kutatás. A *Zsigmond-kori oklevéltár*,⁷⁶ a *Documenta Artis Paulinorum*,⁷⁷ az *Acta Cassae Parochorum*,⁷⁸ az *Urbaria et Conscriptiones* köteteinek nyomán,⁷⁹ vagy Pusztai Lászlónak a munkácsi Schönborn vasgyárra vonatkozó levéltári kutatásai eredményeként egyre árnyaltabbá vált Kárpátalja művelődéstörténete, még ha maga a táj és az emlékek még igen sokáig rejtve maradtak is a szakemberek előtt.⁸⁰

Persze akadt egy-két ritka kivétel is. 1965-ben az *Archaeologiai Értesítő*ben Kárpátalja néhány középkori váráról lehetett olvasni autopszia alapján írt közleményt.⁸¹ Marosi Ernő 1973-ban az *Építés-Építészettudomány* Zádor Anna hetvenedik születésnapja tiszteletére összeállított számában a gerényi rotunda építéstörténetéről írt, ugyancsak helyszíni vizsgálat alapján.⁸² Gerény kerek temploma, akárcsak egy évszázaddal korábban Feketeadó falképei, egyszerre a kutatás középpontjába került, s ettől kezdve rendszeresen helyet kapott a középkori építészetről és falfestészetről írt összefoglalásokban.⁸³ 1978-ban Komárik Dénes a beregszászi templom neogótikus átalakításáról tett közzé figyelemre méltó észrevételeket.⁸⁴

A kutatás helyzete 1989-től napjainkig

1991. augusztus 24-én Kárpátalja az önállóvá vált Ukrajnához került. A több évtizedes elzártság megszűnt, s végre megindulhatott a terület művészettörténeti, műemléki kutatása. A megjelent írások jellegüket tekintve öt nagyobb csoportra oszthatók:

1. Adott korszakkal vagy műemlékkel foglalkozó tanulmányok;
2. műemléki topográfia jellegű művek;

⁷⁰ GENTHON (1969–1970).

⁷¹ Például: KÁRÁSZI (é. n.); Munkács üzen. H. n. (Munkács), Róm. Katolikus Egyházközség, é. n.; CHOLNOKY (1939).

⁷² RADOCSAY (1954).

⁷³ TOMBOR (1968).

⁷⁴ GERŐ (1955).

⁷⁵ Ide vonatkozóan lásd FELD István: Gerő László és a magyar várkutatás. Elhangzott a Gerő László nyolcvanadik születésnapján rendezett emlékülésen a KÖH Örökség Galériájában 2009. május 25-én.

⁷⁶ MÁLYUSZ (1951–1956).

⁷⁷ Örzési helye: Budapest, MOL, E 153, C 103; Budapest, OSZK, Kézirattára; ELTE Egyetemi Könyvtár Kézirattára; Czestochowa, Jasna Góra, Archivum Paulinorum. Kiadása: DAP.

⁷⁸ Örzési helye: Budapest, MOL, C 38. Kiadása: ACP 1; ACP 2; ACP 4.

⁷⁹ Örzési helye: Budapest, MOL, Magyar Kamara Archivuma. E 156. Kiadása: U et C 1; U et C 2; U et C 3; U et C 4; U et C 5; U et C 6; U et C 7; U et C 8. Teljes kiadása: *Urbáriumok és összeírások a Magyar Országos Levéltárban*, CD–Rom. Budapest, Arcanum Adatbázis Kft, 2004.

⁸⁰ Budapest, MOL, Újkori Gazdasági Levéltár, Z 1502. Pusztai László által készített kivonatait az MTA MKI Levéltári Regesztagyűjteményében őrzik (A–I–96). A munkácsi gyár produktumairól legújabbban korábbi irodalommal: PUSZTAI (2005).

⁸¹ RAPPAPORT (1965).

⁸² MAROSI (1973).

⁸³ Néhány példa a teljesség igénye nélkül: KOZÁK (1978); *Kunstdenkmäler und Sowjetunion, Ukraine und Moldavien*, Leipzig–Moskau, Deutsche Kunstverlag, 1982; G. MOLNÁR (1972); PROKOPP (1982); WEHU (1987), 341–342. Kat. F.9; GOMBOSI (2008), 152–153. Kat. 28; SZILÁGYI (2008).

⁸⁴ KOMÁRIK (1978).

3. adattárak, korpuszok;
4. útikönyvek, turisztikai jellegű írások;
5. fényképes albumok;
6. reprint kiadványok (Kárpátaljai Magyar Kulturális Szövetség).

A topográfiai jellegű munkák sorát Deschmann Alajos *Kárpátalja műemlékei* című kötete nyitotta meg 1990-ben a Tájak – Korok – Múzeum Egyesület kiadásában.⁸⁵ A Kárpátaljáról származó szerző több, a *Műemlékvédelem* című folyóiratban közölt kisebb publikáció után vállalkozott az összegzésre.⁸⁶ Az egyes objektumokat alaprajzok, fényképek és rövid építészeti leírások mutatják be, rájuk vonatkozó bibliográfiával, amelyet jelen sorok szerzője készített el.⁸⁷ A kötet szerkezete, felépítése a későbbiekben – úgy tűnik – követendő példává vált. Lényegében ezt a rendezési elvet követték, de jóval kevesebb tudományos apparátussal 2002-ben a Gondos Béla és Horváth Zoltán György által összeállított *Kárpátalja kincsei*,⁸⁸ és Kovács József *Fatornyok és fatemplomok a Kárpát-medencében* című könyve is.⁸⁹ Kovács Sándor Máramaros emlékeit⁹⁰ és Kárpátalja várkataszterét dolgozta fel, illetve állította össze.⁹¹

A részlettanulmányok közül Zágórhidi Czigány Balázs A domonkosok a középkori Beregszászon⁹² és Emődi Tamás A Telegdi család és a reneszánsz művészet néhány emléke a 15. századi Bihar és Bereg megyékben című nívós publikációira utalnék csupán.⁹³

Nagyobb volumenű felmérő munkák is megkezdődtek. Janotti Judit *Kárpátalja középkori műemléki topográfiája és az ungvári vártemplom kutatási eredményei* című doktori értekezésében összeállította a terület középkori műemléki helyrajzát. Kilencvenkét középkori eredetű műemlék (vár, várrom, kolostorrom, templom) adatait közölte az 1926. évi magyar helységnévtár szerinti, illetve mai orosz megnevezésével.⁹⁴ Ebben a kategóriában feltétlenül szót kell ejteni Engel Pál (1938–2001) *A nemesi társadalom a középkori Ung megyében* című könyvéről, amely a területet kutató, középkorral foglalkozó régészek és művészettörténészek számára is nélkülözhetetlen alpmű.⁹⁵ Ebből a könyvből derült ki például, hogy melyik családból származott az 1419-ben festett székelyderzsi (Dârjiu, Románia) falképek megrendelője, az a bizonyos, sokszor hivatkozott Ungi István fia Pál.⁹⁶

Az 1990-es évek végén megindult a határon túli református gyülekezetek templomainak fölmérése, amelybe az építészeti leírásokon kívül a fölszerelési tárgyak, a könyv- és iratanyag inventarizálása is beletartozott. A hatalmas, leginkább az OTKA által támogatott vállalkozás fölmérte a Máramaros-Ugocsa, a Beregi és az Ungi Egyházmegyék anyagát. P. Szalay Emőke vezetésével kisebb kutatócsoport járta be a Kárpátaljai Egyházmegye valamennyi templomát.⁹⁷ Munkájuk eredményeként 1999-től 2002-ig egy ötkötetes adattár látott napvilágot.⁹⁸ 2004-ben P. Szalay Emőke az ónedények inventáriumát adta ki.⁹⁹ Szalay Boglárka *Ferencesek Kárpátalján* címmel írt dolgozata a világhálón is olvasható.¹⁰⁰ Fodor István Tiszacsomán végzett régészeti ásatásokat, Kovács László egy máramarosi pénzletről írt.¹⁰¹ Puskás Bernadett a görög katolikus egyház művészeti emlékeit kutatta a vidéken. A hosszú évek

⁸⁵ KERNY (1990).

⁸⁶ Uo., 212–223.

⁸⁷ Uo.

⁸⁸ GONDOS–HORVÁTH (2002).

⁸⁹ KOVÁCS (2004).

⁹⁰ KOVÁCS (2007).

⁹¹ KOVÁCS (2008).

⁹² ZÁGÓRHIDI CZIGÁNY (2000).

⁹³ EMŐDI (1998).

⁹⁴ Dolgozata még nem jelent meg nyomtatásban.

⁹⁵ ENGEL (1998).

⁹⁶ Uo., 30–39, 159.

⁹⁷ Előzményeiről: BALASSA (2001).

⁹⁸ KÜLLÖS–P. SZALAY (1999); KÜLLÖS–P. SZALAY (2000); KÜLLÖS–P. SZALAY (2001a); KÜLLÖS–P. SZALAY (2001b); KÜLLÖS–P. SZALAY (2002).

⁹⁹ P. SZALAY (2004).

¹⁰⁰ Szalay Boglárka: Ferencesek Kárpátalján, Forrás: http://www.ferences.hu/document/szalay_boglarka.pdf (Utolsó letöltés: 2010. III. 1.)

¹⁰¹ KOVÁCS (1987).

feltáró munkáit *A görög katolikus egyház művészete a történelmi Magyarországon. Hagyomány és megújulás* című kötetében összegezte 2007-ben.¹⁰²

A Teleki László Alapítvány segítségével sor kerülhetett néhány középkori templom és falkép restaurálására is. Közük tartozott Huszt református temploma, ahol Lángi József restaurátor munkájának köszönhetően ismét láthatók a középkori falképek, köztük a három magyar királyszent alakja. Az itt végzett munka eredményeiről a *Falfestészeti emlékek a középkori Magyarország északkeleti megyéiből* című könyvben számolt be.¹⁰³

Időközben a terület 19–20. századi műemlékei iránt is megnőtt az érdeklődés. Sisa József *Kastélyépítészet és kastélykultúra Magyarországon. A historizmus kora* című, akadémiai doktori disszertációján alapuló kötetében közölt röviden egy-két ide tartozó emléket.¹⁰⁴ Hadik András a régió szecessziós építészetével foglalkozik.¹⁰⁵

Balla László *Erdélyi Béla és kortársai. (Kárpátalja képzőművészetének három nemzedéke)* című kötetében a hazai művészettörténetben egy jobbára még szintén ismeretlen területre kalauzolta olvasóit 1994-ben.¹⁰⁶

Pozitív fejlemény, hogy megkezdődött Kárpátalja egykor igen számottevő zsidó lakossága építészeti, művészeti örökségének kutatása is, amely mindeddig zömmel művelődéstörténeti, néprajzi jellegű írásokat produkált.¹⁰⁷

A fényképes albumok közül Szacsvey Imre, Szacsvey Péter és Legeza László 1990-ben,¹⁰⁸ valamint Thaler Tamás és Zsidi Vilmos 2007-ben megjelent kötetei említendőek.¹⁰⁹ Ezek a szakma által jobbára lebecsült, lenézett könyvek főként azért fontosak, mert nemegyszer végóráikban lévő, vagy időközben teljesen elpusztult épületekről adnak még utolsó információt.

Az öröndetesen megélénkülő turistaforgalom szükségessé tette korszerű térképek, útikönyvek kiadását is. Németh Adél 1991-ben kiadott *Kárpátalja* című kötete korrekt, jól használható.¹¹⁰ Utazás előtt haszonnal forgathatók a *Várak – Kastélyok – Templomok* című, történelmi és örökségturisztikai folyóirat közlései.

Segítséget nyújtanak a tájékozódásban végül a jelentős számban megszaporodott, jobbára állandóan frissített internetes honlapok is.¹¹¹

A terület emlékei az utóbbi néhány évben rendszeresen helyet kapnak műemléki, művészettörténeti konferenciákon is. 2009. április május 6–8-án az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Hallgatói Önkormányzatának Művészettörténet Intézeti Képviselője és a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Határon Túli Emlékek Osztálya konferenciát szervezett *Colligite Fragmenta! – Örökségvédelem Kárpátalján és a Felvidéken* címmel. Ugyancsak 2009 áprilisának végén a Teleki László Alapítvány *Regionális és európai kapcsolatok a közép-kelet-európai középkori falképfestészetben* címmel rendezett nemzetközi konferenciát, ahol számos előadó választotta témájául a régió egy-egy frissen felfedezett, vagy ikonográfiai szempontból különleges falképét. 2010. április 23–25-e között a *Pusztuló építészeti emlékek a Kárpát-medencében*, május 27–30. között pedig a tizenegyedik alkalommal sorra kerülő *Megújuló Örökség* konferencia foglalkozott Kárpátalja épített és művészeti örökségével.

¹⁰² Puskás (2007).

¹⁰³ Jékely–Lángi (2009).

¹⁰⁴ Sisa (2007).

¹⁰⁵ Kutatási eredményeit még nem publikálta.

¹⁰⁶ Balla (1994).

¹⁰⁷ Például: Rékai (1997); P. PUNYKO (1997), 6–15.

¹⁰⁸ Budapest, Mikes Kiadó.

¹⁰⁹ Thaler–Zsidi (2007).

¹¹⁰ Németh (1991).

¹¹¹ Például: <http://www.karpatok.uzhgorod.ua/magyarsag/kultura.html>; <http://www.hhrf.org/kmsz/magyarsag/kultura.html>.

¹¹² Ide vonatkozóan jól használható: Soós (2005).

A jelen összefoglalás csupán a magyarországi kutatás történetét tekintette át vázlatosan. Ahhoz, hogy egyszer elkészüljön Kárpátalja több mint kétszáz évet átölélő interdiszciplináris historiográfiája, amelyre egyébként igen nagy szükség lenne, nem mellőzhető helyi múzeumi és levéltári munka sem, illetve az 1920-tól ott kiadott szakirodalom teljes feldolgozása.¹¹²

BIBLIOGRÁFIA

- ACP 1. – *Acta Cassae Parochorum. Egri egyházmegye, 1733–1779*, 1. füzet: *Művészettörténeti adatok. Abara-Kvakóc*. Az anyagot gyűjtötte BÓNISNÉ WALLON Emma, s. a. r. Uő–SPRENGER Mária, szerk., bev. HENSZLMANN Lilla, Budapest, MTA MKCS–Országos Műemléki Felügyelőség, 1969 (A Művészettörténeti Dokumentációs Központ forráskiadványai, V).
- ACP 2. – *Acta Cassae Parochorum. Egri egyházmegye, 1733–1779*, 2. füzet: *Művészettörténeti adatok. Laak-Zsukó*. Az anyagot gyűjtötte BÓNISNÉ WALLON Emma, s. a. r. Uő–SPRENGER Mária, szerk., bev. HENSZLMANN Lilla, Budapest, MTA MKCS–Országos Műemléki Felügyelőség, 1969 (A Művészettörténeti Dokumentációs Központ forráskiadványai, VI).
- ACP 4. – *Acta Cassae Parochorum. Nagyváradi, munkácsi, besztercebányai, nyitrai, pécsi, rozsnyói, szombathelyi és szepesi egyházmegye. 1733–1779*, 4. füzet: *Művészettörténeti adatok*. Az anyagot gyűjtötte BÓNISNÉ WALLON Emma–KENÉZ Győző–SPRENGER Mária, s. a. r. BARACZKA Istvánné–BÓNISNÉ WALLON Emma–SPRENGER Mária. Az egyházmegyék bevezetéseit írta BARACZKA Istvánné, szerk. HENSZLMANN Lilla, Budapest, MTA MKCS–Országos Műemléki Felügyelőség, 1973 (A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának forráskiadványai, IX).
- BALASSA (2001) – BALASSA Iván: A kárpátaljai református egyházközség klenódiumainak számbavétele, *Honismeret*, XXXI(2001)/4, 79–82.
- BALLA (1994) – BALLA László: *Erdélyi Béla és kortársai. (Kárpátalja képzőművészetének három nemzedéke)*, Ungvár–Budapest, Galéria, 1994.
- BALOGH (1994) – BALOGH Béla: Schönherr Gyula élete és munkássága (1864–1908), *Erdélyi Múzeum*, 56(1994)/3–4, 5–20.
- BARDOLY (2006) – BARDOLY István: Gerevich Tibor és a műemlékvédelmi törvény. Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez, I, *Magyar Műemlékvédelem*, 13(2006), 7–72.
- BARDOLY–HARIS (1996) – BARDOLY István–HARIS Andrea (szerk.): *A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok*, Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1996 (Művészettörténet – Műemlékvédelem, IX).
- BÉL–LAURENTSIK (1985) – BÉL Mátyás–LAURENTSIK Keresztély: *Bereg megye leírása*, ford., jegyz. BALOGH István, in *Szabolcs-Szatmár megyei helytörténetírás*, V–VI, szerk. GYARMATHY Zsigmond, Nyíregyháza, Szabolcs-Szatmár Megyei Levéltár, 1985, 9–71 (Szabolcs-Szatmár Megyei Levéltár Kiadványai – Források a XVII–XIX. századból).
- BEZECZKY (2009) – BEZECZKY Sándor: Az időszaki sajtótermékek számának alakulása a 19. századi Magyarországon, in *Szolgálatomat ajánlom a 60 éves Jankovics Józsefnek*, szerk. CSÁSZTAY Tünde–NYERGES Judit, Budapest, MTA ITI–Balassi, 2009, 63–69 (Humanizmus és gratuláció). Lásd <http://www.bkiado.hu/JJ/net/> (utolsó letöltés: 2010. június 8.).
- BRÁZAY (1856) – BRÁZAY János: Beregszász. (A beregszászi r.k. egyház rövid története), *Religio – Egyházi és irodalmi folyóirat*, 38. sz., I. félév (1856. május 17.), 313–314.
- CHOLNOKY (1939) – CHOLNOKY József: Az Északkeleti-Felvidék, *Turisták Lapja*, 51(1939), 165–174.
- CSATÁRY (2001) – *A Lehoczky-hagyaték*, összeáll. CSATÁRY György, Ungvár, Kárpátaljai Magyar Kulturális Szövetség, 2001.
- CSOMA (1887) – CSOMA József: Magyar sírkövek, *Turul*, 4(1887), 186–187.
- CSOMA–CSERGHEŐ (1887) – CSOMA József–CSERGHEŐ Géza: Szürtei síremlék, *Archeologiai Értesítő*, Ú. F., VII(1887), 248–251.

- D. MEZEY–SZENTESI (1996) – D. MEZEY Alice–SZENTESI Edit: Az állami műemlékvédelem kezdetei Magyarországon. A Central-Comission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale magyarországi működése (1853–1860), in BARDOLY–HARIS (1996), 47–68.
- DAP – *Documenta Artis Paulinorum. A magyar rendtartomány kolostorai*, I–III, kézirat, gyűjtötte GYÉRESSY Béla, s. a. r. ENTZ Géza Antal–HENSZLMANN Lilla–SÁRMÁNY Ilona–TÓTH Melinda, bev. és az egyes fejezetek előszavát írta HERVAY Ferenc, Budapest, MTA MKCS, 1975–1978 (A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának Forráskiadványai, X; XIII; XIV).
- EMÖDI (1998) – EMÖDI Tamás: A Telegdi család és a reneszánsz művészet néhány emléke a 15. századi Bihar és Bereg megyékben, *Művészettörténeti Értesítő*, XLVII(1998), 177–198.
- ENGEL (1998) – ENGEL Pál: *A nemesi társadalom a középkori Ung megyében*, Budapest, MTA Történettudományi Intézete, 1998 (Társadalom- és Művelődéstörténeti Tanulmányok, 25).
- FARKAS (2008 [2007]) – FARKAS Annamária: A Szent László Társulat története, in „Vállal magasb mindenkinél” *A Szent László-herma Győrbe érkezésének 400. évfordulóján megtartott tudományos konferencia előadásai*, Győr, 2007. június 25–27., 469–476. (Arrabona 46[2008]/1.)
- FARKASFALVI MAUKS (1909) – FARKASFALVI MAUKS Ernő: *Ung vármegye múltjából. Adalékok a vármegye középkori történetéhez, feltüntetve a Nagymihályi család történetének keretében*. Bölcsészdoctiori értekezés, Szeged, Endrényi L., 1909.
- FÉNYES (1851a) – FÉNYES Elek: *Magyarország geographiai szótára*, I–II, Pest, 1851.
- FÉNYES (1851b) – FÉNYES Elek: *Ungarn im Vormärz. Nach Grundkräften. Verfassung, Verwaltung und Kultur dargestellt. Aus dem Ungarischen*, Leipzig, 1851.
- FÉNYES (1859–1860) – FÉNYES Elek: *Magyarország 1859-ben, statistikai, birtokviszonyi és topographiai szempontból*, I/1–8. füzet, Pest, 1859–1860.
- G. MOLNÁR (1972) – G. MOLNÁR Vera: *A középkori Magyarország rotundái*, Budapest, Akadémiai, 1972 (Művészettörténeti Füzetek, 4).
- GALAMBOS–GÖLLER (1999) – FRANZ GALAMBOS–GÖLLER: Michael Haas, Hochschulprofessor und Pfarrer, *Suevia Pannonica – Archiv der Deutschen und Ungarn*, 17, Bd. 27. (1999) 81–113.
- GENTHON (1969–1970) – GENTHON István: Magyarország műemléki bibliográfiája. Autográfia és gépirat. (KÖH Magyar Építészeti Múzeuma, Gyarapodási napló száma: 140/1969/1–6000, 142/1970/1–10000; KÖH Könyvtára, K. 854–1239).
- GERECZE (1905a) – GERECZE Péter: A Műemlékek Országos Bizottsága Rajztárának jegyzéke, in *Magyarország Műemlékei*, I, szerk. FORSTER Gyula, Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1905, 171–479.
- GERECZE (1905b) – GERECZE Péter: Magyarország régi falképeinek jegyzéke és irodalma, in *Magyarország Műemlékei*, I, szerk. FORSTER Gyula, Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1905, 486–543.
- GERECZE (1906) – GERECZE Péter: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma, in *Magyarország Műemlékei*, II, szerk. FORSTER Gyula, Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1906.
- GERŐ (1955) – GERŐ László: *Magyarországi várépítéset (Vázlat a magyar várépítés fejezeteiről)*, Budapest, Művelt Nép, 1955.
- GOMBOSI (2008) – GOMBOSI Beatrix: „Köpnöyegem pedig az én irgalmasságom...” Köpnöyeges Mária ábrázolások a középkori Magyarországon – „Mein weiter mantel ist meine Barmherzigkeit...” – Schutzmantelmadonnen aus dem mittelalterlichen Ungarn, Szeged, Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2008 (Devotio Hungarorum, 11).
- GONDOS–HORVÁTH (2002) – GONDOS Béla–HORVÁTH Zoltán György: *Kárpátalja kincsei*, Budapest, Romanika, 2002 (A Szent Korona öröksége, II).
- HAJDÚ (1993) – HAJDÚ Demeter Dénes: A Szent László Társulatról, in „Megfog vala apóm sokszor kezemtül...” *Tanulmányok Domokos Pál Péter emlékére*, szerk. HALÁSZ Péter, Budapest, Lakatos Demeter Egyesület, 1993.
- HENSZLMANN (1864–1865) – HENSZLMANN Imre, A Szathmári püspöki megyének középkori építészeti régiségei. Tanulmányok a középkori építészeti chronologia köréből tekintettel a magyar műemlékekre, *Archaeologiai Közlemények*, IV, 3. sz. (1864–1865), 101–126.
- HENSZLMANN (1866) – HENSZLMANN Imre: A magyarországi legújabb régészeti fölfedezések, II. közlemény, *Vasárnapi Ujság*, XIII. 13. sz. (1866. április 15.), 174–175.
- HODINKA (1909) – HODINKA Antal: *A munkácsi görög-katholikus püspökség története*, Budapest, M. Tud. Akadémia, 1909.

- HODINKA (1923) – HODINKA Antal: *A kárpátaljai rutének lakóhelye, gazdaságuk és múltjuk*, Budapest, Apostol Nyomda Rt., 1923.
- HODINKA (1999) – HODINKA Antal: *Adalékok az ungvári vár és tartománya és Ungvár város történetéhez*, Ungvár, Kárpátaljai Magyar Kulturális Szövetség, 1999.
- HUNFALVY–ROHBOCK (1986 [1864]) – HUNFALVY János–ROHBOCK Lajos: *Magyarország és Erdély eredeti képekben*, I–III, Darmstadt, Lange Gusztáv György, 1864. Reprint kiadása: Budapest, Európa, 1986.
- IPOLYI (1997) – IPOLYI Arnold: A szepesváraljai XIV. századi történeti falfestmény, in Uő: *Tanulmányok a középkori magyar művészetről*, bev. PROKOPP Mária, jegyz. LŐVEI Pál–MIKÓ Árpád–PAPP Szilárd–POSZLER Györgyi–PROKOPP Mária, szerk. VERŐ Mária, Budapest, Holnap, 1997, 163–186.
- JANKÓ (2007) – JANKÓ Annamária: *Magyarország katonai felmérései, 1763–1950*, Budapest, Ráció, 2007.
- JÁNÓ (2008) – JÁNÓ Mihály: *Színek és legendák. Tanulmányok az erdélyi falfestmények kutatástörténetéhez*, Sepsiszentgyörgy, Székely Nemzeti Múzeum–Pallas Akadémia Könyvkiadó, 2008, 31–34.
- JÉKELY–LÁNGI (2009) – JÉKELY Zsombor–LÁNGI József: *Falfestészeti emlékek a középkori Magyarország északi megyéiből*, szerk. KOLLÁR Tibor, Budapest, Teleki László Alapítvány, 2009.
- KALLÓS (1856) – KALLÓS Kálmán: A munkácsi vár és zárda képei, *Vasárnapi Ujság*, III, 42. sz. (1856. október 19.), 367.
- KÁRÁSZI (é. n.) – *A munkácsi vár története*, összeáll. KÁRÁSZI Miklós, Budapest, Kálvin Nyomda, Munkács, é. n.
- KERNY (1989) – KERNY Terézia: Viselettörténeti adalékok a bántornyai freskók körül kialakult vitához, in *Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Tagungsbeiträge und Dokumente aus den Sammlungen des Landesdenkmalamts / Budapest*, Red. ERNŐ MAROSI, Budapest, MTA MKCS, 1989, 87–133.
- KERNY (1990) – KERNY Terézia: Irodalomjegyzék, in DESCHMANN Alajos: *Kárpátalja műemlékei*, Budapest, Tájak – Korok – Múzeumok Egyesület, 1990, 216 (Tájak – Korok – Múzeumok Könyvtára, 2).
- KERNY (2001) – KERNY Terézia: „Dupplici sigilli nostri authentici munimine” (A középkori uralkodói pecsétek kutatástörténeti vázlat), Budapest, 2001, kézirat.
- KOMÁRIK (1978) – KOMÁRIK Dénes: A korai gótizálás Magyarországon, in *Művészet és felvilágosodás*, szerk. ZÁDOR Anna–SZABOLCSI Hedvig, Budapest, Akadémiai, 1978, 279–286.
- KOMÁROMY (1896) – KOMÁROMY András: *Ugocsa vármegye keletkezése*. Akadémiai székfoglaló, Budapest, MTA, 1896.
- KOVÁCS (1987) – KOVÁCS László: Máramarosi dirhemek. Egy arab kereskedő ezeréves kincse, *Élet és Tudomány*, XLII, 29. sz. (1987. július 17.), 904–906.
- KOVÁCS (2003) – László KOVÁCS: Beregszász – Birka. Beiträge zu den Mützen mit blechisptze des 10. Jahrhunderts, *Acta Archaeologica*, LIV(2003), 205–241. A feltáráshoz kapcsolódó jelentések és korábbi irodalom áttekintésével.
- KOVÁCS (2004) – KOVÁCS József: *Válogatás a Kárpát-medence történeti egyházai hagyományos fa népi építészeti alkotásainak legszebb műemléki gyöngyszemeiből*, Budapest, Romanika, 2004 (A Szent Korona öröksége, V).
- KOVÁCS (2007) – KOVÁCS Sándor: *Máramarosi bércek között. Kárpátalja máramarosi térségének kalauza*, Budapest, Romanika, 2007.
- KOVÁCS (2008) – KOVÁCS Sándor: *Bús düledékeiden. Kárpátalja vár- és kastélykalauza*, Budapest, Romanika, 2008.
- KOZÁK (1978) – KOZÁK Károly: Téglából épített körtemplomaink és centrális kápolnáink a XII–XIII. században, *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1976–1977/1*, Szeged, 1978, 49–87.
- Kunstdenkmäler und Sowjetunion, Ukraine und Moldavien*, Leipzig–Moskau, Deutsche Kunstverlag, 1982.
- KÜLLÖS–P. SZALAY (1999) – *Máramaros–Ugocsa Egyházmegye*, főszerk., sorozatszerk. TENKE Sándor, szerk. KÜLLÖS Imre–P. SZALAY Emőke, Budapest, 1999 (A Magyar Református Egyházak Javainak Tára. A határöntúli református egyházak. Kárpátaljai Református Egyház, I).
- KÜLLÖS–P. SZALAY (2000) – *Beregi Egyházmegye*, I, főszerk., sorozatszerk. TENKE Sándor, szerk. KÜLLÖS Imre–P. SZALAY Emőke, Budapest, 2000 (A Magyar Református Egyházak Javainak Tára. A határöntúli református egyházak. Kárpátaljai Református Egyház, II).
- KÜLLÖS–P. SZALAY (2001a) – *Ungi Egyházmegye*, I, főszerk., sorozatszerk. TENKE Sándor, szerk. KÜLLÖS Imre–P. SZALAY Emőke, Budapest, 2001 (A Magyar Református Egyházak Javainak Tára. A határöntúli református egyházak. Kárpátaljai Református Egyház, III).

- KÜLLÖS–P. SZALAY (2001b) – *Ungi Egyházmegye*, II, főszerk., sorozatszerk. TENKE Sándor, szerk. KÜLLÖS Imre–P. SZALAY Emőke, Budapest, 2001 (A Magyar Református Egyházak Javainak Tára. A határontúli református egyházak. Kárpátaljai Református Egyház, IV).
- KÜLLÖS–P. SZALAY (2002) – *Iparművészeti emlékek*, főszerk., sorozatszerk. TENKE Sándor, szerk. KÜLLÖS Imre–P. SZALAY Emőke, Budapest, 2002 (A Magyar Református Egyházak Javainak Tára. A határontúli református egyházak. Kárpátaljai Református Egyház, V).
- LEHOCZKY (1881–1882) – LEHOCZKY Tivadar: *Bereg vármegye monographiája*, I–III, Ungvárott, Pollacsek Miksa könyvnyomdája, 1881–1882. (Új kiadása: Uzsgorod, kiadó nélkül, é. n.).
- LEHOCZKY (1892–1912) – LEHOCZKY Tivadar: *Adatok hazánk archaeológiájához, különös tekintettel Bereg megyére*, I–II, Munkács, „Kárpát” Könyvnyomda- és Kiadó-üzlet, 1892–1912. (Új kiadása: Ungvár, Kárpátaljai Magyar Kulturális Szövetség, 2001).
- LEHOCZKY (1899) – LEHOCZKY Tivadar: *Bereg megye és a munkácsi vár 1848–1849-ben*, Munkács, Kroó, 1899.
- LEHOCZKY (1907) – LEHOCZKY Tivadar: *Munkács város új monográfiája*, Munkács, Grünstein, 1907. (Új kiadása: Ungvár, Kárpátaljai Magyar Kulturális Szövetség, 1998.)
- LEHOCZKY (1862) – LEHOCZKY Tivadar: Nyalábvár Királyházán, *Vasárnapi Ujság*, IX, 40. sz. (1862. október 5.), 471.
- LEHOCZKY (1863) – LEHOCZKY Tivadar: A fekete-ardói falfestmények, *Vasárnapi Ujság*, X, 10. sz. (1863. március 8.), 88.
- LEHOCZKY (1864) – LEHOCZKY Tivadar: *Sürgöny*, V(1864), 90.
- LEHOCZKY (1865) – LEHOCZKY Tivadar: Nyalábvárában (Ugocsa megyében) történt ásatások, *Győri Történelmi és Régészeti Füzetek*, III(1865), 191–192.
- LUX–KISS (1939) – LUX Géza–KISS Tibor: 1939. évi építészeti tanulmányút a visszacsatolt Felvidéken, *Technika*, XX(1939)/7, 291–295, (1939)/8, 329–334. Különnyomatként is megjelent az *Élet* kiadásában.
- MAJOR (1865) – MAJOR Béla: Álmos Munkács alatt. Műlapunk magyarázatául, *Családi Kör*, I (1865), 1. sz., 10–11.
- MÁLYUSZ (1951–1956) – *Zsigmond-kori oklevéltár*, I (1387–1399), összeáll. MÁLYUSZ Elemér, Budapest, Akadémiai, 1951; II/1–2 (1400–1410), összeáll. MÁLYUSZ Elemér, Budapest, Akadémiai, 1956–1958.
- MAROSI (1973) – MAROSI Ernő: A gerényi rotunda építéstörténetéhez, *Építés-Építészettudomány*, V(1973)/3–4, 296–304.
- MAROSI (1992) – MAROSI Ernő: A Magyar Tudományos Akadémia szerepe a régészet és a művészettörténet kezdeteinél, in *A Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek a XIX. században*, szerk. SZABÓ Júlia–MAJOROS Valéria, Budapest, MTA MKI, 1992, 85–117.
- NÉMETH (1991) – NÉMETH Adél: *Kárpátalja*, Budapest, Panoráma, 1991.
- P. PUNYKO (1997) – *Hét kereszt alatt felkelek. Kárpátaljai néprajzi és honismereti dolgozatok*, szerk. P. PUNYKO Mária, Budapest–Beregszász, Hatodik Síp Alapítvány–Mandátum, 1997.
- P. SZALAY (2004) – P. SZALAY Emőke: *Ónedények a kárpátaljai református gyülekezetekben*, Budapest, Országos Református Gyűjteményi Tanács, 2004.
- PAPP (2002) – PAPP Júlia: Hazai művészeti, régészeti és építészeti emlékek ismertetése a felvilágosodás és a kora reformkor sajtójában (Adalékok a műemlékvédelmi gondolkodás kialakulásához), *Magyar Műemlékvédelem*, 11, Budapest, 2002, 31–78.
- PROKOPP (1982) – PROKOPP Mária: A falképfestészet, in *Művészet I. Lajos király korában 1342–1382*, szerk. MAROSI Ernő–TÓTH Melinda–VARGA Livia, Budapest, MTA MKCS, 1982.
- PUSKÁS (2007) – PUSKÁS Bernadett: *A görög katolikus egyház művészete a történelmi Magyarországon. Hagyomány és megújulás*, Budapest, Szent Atanáz Görög Katolikus Hittudományi Főiskola Nyíregyháza, 2007.
- PUSZTAI (2005) – PUSZTAI László: *A munkácsi vasöntöde jelentősége*, Budapest, Országos Műszaki Múzeum, 2005 (Öntödei Múzeumi Füzetek, 14).
- RADOCSEY (1954) – RADOCSEY Dénes: *A középkori Magyarország falképei*, Budapest, Akadémiai, 1954.
- RAPPOPORT (1965) – Pavel A. RAPPOPORT: Kárpátalja középkori várai, *Archaeologiai Értesítő*, 92(1965), 1. sz., 61–65.
- RÉKAI (1997) – RÉKAI Miklós: *A munkácsi zsidók „terített asztala”*, Budapest, Osiris, 1997.
- RÉVÉSZ (2000) – RÉVÉSZ Emese: Történeti kép mint sajtóillusztráció 1850–1870, in *Történelem – kép. Múlt és művészet kapcsolata Magyarországon*, szerk. MIKÓ Árpád–SINKÓ Katalin, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000, 580–597 (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai, 2000/3).
- RÓMER (1863) – RÓMER Flóris: Archaeologiai levelek Zalamegyéből. Ipolyi Arnoldnak Rómer Flóristól, II: A turnicsei falfestmények, *Vasárnapi Ujság*, X, 38. sz. (1863. szeptember 20.), 338.

- RÓMER (1874) – Dr. RÓMER Ferencz Flóris: *Régi falképek Magyarországon*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémiának Archeologiai Bizottsága, Eggenberger-féle Akadémiai Könyvkereskedés, Hoffmann és Molnár, 1874, 89, 92 (Magyarországi régészeti emlékek – Monumenta Hungariae Archeologica, III).
- SISA (2007) – SISA József: *Kastélyépítészet és kastélykultúra Magyarországon*, Budapest, Vince, 2007.
- SOÓS (2005) – Soós Kálmán: Tudományos könyvkiadás Kárpátalján a rendszerváltástól napjainkig (1985–2005). Forrás: http://www.foruminst.sk/publ/nostratempora/12/nostratempora12_soos1.pdf (utolsó letöltés: 2010. február 24.).
- SZABÓ (1937) – SZABÓ István: *Ugocsa megye*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1937 (Magyarság és Nemzetiség, 1).
- SZALAY Boglárka: *Ferencesek Kárpátalján*, Forrás: http://www.ferences.hu/document/szalay_boglarka.pdf (utolsó letöltés: 2010. március 1.)
- SZELESTEI NAGY (1984) – SZELESTEI NAGY László: *Bél Mátyás kéziratok hagyatékának katalógusa*, Budapest, MTA Könyvtára, 1984.
- SZEMES (1942) – SZEMES József: *A Szent László Társulat története 1861–1940*, Veszprém, Egyházmegyei Könyvnyomda, 1942 (kézirata: Székesfehérvár, Székesfehérvári Püspökség Levéltára. R. 1563).
- SZEMES (SCHEULIN) (1939) – SZEMES (SCHEULIN) József: *A Szent László Társulat története* Lonovics József és Peitler Antal elnöksége alatt (1861–1877), kézirat, Budapest, 1939 (Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Hittudományi Kar).
- SZILÁGYI (2008) – SZILÁGYI András: *A Kárpát-medence Árpád-kori rotundái és centrális templomai*, Budapest, Semmelweis Kiadó és Multimédia Stúdió, 2008.
- SZINNYEI (1896) – SZINNYEI József: *Magyar írók élete és munkái, IV.* Budapest, Hornyánszky, 1896.
- SZINNYEI (1899) – SZINNYEI József: *Magyar írók élete és munkái, VI.* Budapest, Hornyánszky, 1899.
- SZINNYEI (1900) – SZINNYEI József: *Magyar írók élete és munkái, VII.* Budapest, Hornyánszky, 1900.
- SZINNYEI (1903) – SZINNYEI József: *Magyar írók élete és munkái, IX.* Budapest, Hornyánszky, 1903.
- SZINNYEI (1905) – SZINNYEI József: *Magyar írók élete és munkái, X.* Budapest, Hornyánszky, 1905.
- THALER–ZSIDI (2007) – THALER Tamás–ZSIDI Vilmos: *Kárpátalja és Észak-Partium. Barangolás a fatornyos templomok hazájában*, Budapest, Anno, 2007.
- TOMBOR (1968) – TOMBOR Ilona: *Magyarországi festett famennyezetek és rokonemlékek a XV–XIX. századból*, Budapest, Akadémiai, 1968.
- U et C 1. – *Urbaria et Conscriptiones*, Abos-Kys Kapus (1–25. fasciculus). Művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte BARANYAI Béláné, Budapest, Művészettörténeti Dokumentációs Központ, 1967 (A Művészettörténeti Dokumentációs Központ forráskiadványai IV).
- U et C 2. – *Urbaria et Conscriptiones*, Laak-Zsombok (1–25. fasciculus). Művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte BARANYAI Béláné, Budapest, Művészettörténeti Dokumentációs Központ, 1967 (A Művészettörténeti Dokumentációs Központ forráskiadványai V).
- U et C 3. – *Urbaria et Conscriptiones*, Abara-Zsujta (26–35. fasciculus). Művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte BARANYAI Béláné, Budapest, MTA MKCS, 1970 (A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának forráskiadványai VI).
- U et C 4. – *Urbaria et Conscriptiones*, Abos-Zsadány (36–50. fasciculus). Művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte BARANYAI Béláné–CSERNYÁNSZKY Mária–BARACZKA Istvánné, Budapest, MTA MKCS, 1975 (A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának forráskiadványai XI).
- U et C 5. – *Urbaria et Conscriptiones*, Abos-Zsujta (51–70. fasciculus). Művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte BARANYAI Béláné–CSERNYÁNSZKY Mária, Budapest, MTA MKCS, 1979 (A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának forráskiadványai XV).
- U et C 6. – *Urbaria et Conscriptiones*, 71–100. fasciculus. Művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte BARANYAI Béláné–CSERNYÁNSZKY Mária, Budapest, MTA MKCS, 1981 (A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának forráskiadványai XVIII).
- U et C 7. – *Urbaria et Conscriptiones*, 7/1. A-Nagybánya; 7/2. Nagyjenő-Zs (101–200. fasciculus). Művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte BARANYAI Béláné–CSERNYÁNSZKY Mária, Budapest, MTA MKCS, 1984 (A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának forráskiadványai XIX).
- U et C 8. – *Urbaria et Conscriptiones*, Arnótfalva-Zsukó (201–250. fasciculus és kiegészítések az 1–250. fasciculus anyagából). Művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte CSERNYÁNSZKY Mária, Budapest, MTA MKCS, 1990 (A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának forráskiadványai XX).

- VAHOT (1854a) – VAHOT Imre: Munkács vára és története, in *Magyar- és Erdélyország képekben*, III, kiad., szerk. KUBINYI Ferenc–VAHOT Imre, Pest, Emich Gusztáv könyvnyomdája, 1854, 102–109.
- VAHOT (1854b) – VAHOT Imre: Munkács és környéke jelen állapota, in *Magyar- és Erdélyország képekben*, III, kiad., szerk. KUBINYI Ferenc–VAHOT Imre, Pest, Emich Gusztáv könyvnyomdája, 1854, 111–114.
- VALTER (1996) – VALTER Ilona: A Magyar Tudományos Akadémia Archaeologiai Bizottsága és annak működése (1858–1872), in BARDOLY–HARIS (1996), 69–78.
- VÁMOSSY (1856) – VÁMOSSY Mihály: A huszti vár és környéke, *Vasárnapi Ujság*, III, 3. sz. (1856. február 17.), 57–58.
- WEHLI (1987) – (WEHLI Tünde:) A gerényi r. k. templom szentélyének falképei, in *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437. I. Tanulmányok*, szerk. BEKE László–MAROSI Ernő–WEHLI Tünde, Budapest, MTA MKCS, 1987, 341–342.
- ZÁGORHIDI CZIGÁNY (2000) – ZÁGORHIDI CZIGÁNY Balázs: A domonkosok a középkori Beregszászon, *A Nyíregyházi Jósza András Múzeum Évkönyve*, XLII, Nyíregyháza, 2000, 149–153.
- ZOMBORY (1958) – ZOMBORY Gusztáv: Ungvár, *Vasárnapi Ujság*, V, 48. sz. (1858. november 28.), 568–570.

Farkas Judit Antónia

Két bibliofil vállalkozó: Reiter László és Kellner István*

A szerző irodalomtörténész.

Kutatási területe a 19–20. századi magyarországi bibliofília, könyvkiadás és könyvkereskedelem története, Bisztrai Farkas Ferenc munkássága.
E-mail cím: lupusjudit@gmail.com

The author is a literary historian. Her main field of research includes bibliophilism in Hungary in the 19th–20th centuries, the history of book publishing and book trade, and the work of Ferenc Bisztrai Farkas.
Email: lupusjudit@gmail.com

* Részletek a szerző Szép könyvek kultusza. Bibliofil könyvkultúra Magyarországon (1914–1949) című PhD-disszertációjából, Miskolc, Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2011, 72–85, 108–125.

¹ Reiter László és kiadóvállalata tevékenységének rekonstruálásakor Szij Rezső tanulmányából indultam ki: Szij (1968). A továbbiakban ennek újraközölt változatára hivatkozom: Szij (1995a). Emellett a következő forrásokat és irodalmat használtam fel: BFL (a); SZENTMIKLÓSSY (1930), 950; VAJDA (1934); ELEK (1943); MÉL (utolsó letöltés 2010. április 10).

² BFL (b). Reiter Adolf 1893. nov. 28-án, Huppert Etelkával kötött házassága idején kereskedő volt, a *Budapesti cím- és lakjegyzék* 1900–1901. évi kötetében azonban már hivatalnokként van feltüntetve: BFL (b). 5425/96. Kivonat a Pesti Izraelita Hitközség esketési jegyzék-könyvéből. 1896. augusztus 26; *Budapesti cím- és lakjegyzék* (1901), 1381.

A gyomai Kner és a békéscsabai Tevan nyomdákban az 1910-es évek elején elinduló modern nyomdászati törekvések az első világháború után találtak követőkre. Belföldön és külföldön egyre többen figyeltek fel a kortárs hazai könyvtervezők és grafikusok által készített szép kiállítású, szignált, számozott és korlátozott példányszámban megjelent, úgynevezett amatőr-bibliofil könyvek és grafikai mappák művészi jelentőségére. A legújabb könyvtervezői törekvésekre fogékony könyves és nyomdai vállalkozások a könyvművészekkel, gyűjtőkkel, könyvbarát egyesületekkel és folyóiratokkal karöltve cikkek és művészi kiadványok megjelentetésével, könyvkiállítások és könyversenyek rendezésével igyekeztek felkelteni az érdeklődést a szép könyvek iránt, ösztönözni készítésüket és gyűjtésüket, hozzájárulni a hazai könyvművészeti mozgalom elismertetéséhez. A következőkben bemutatásra kerülő Reiter László könyvkiadó és Kellner István könyvkereskedő sokoldalú könyves tevékenysége során kiemelkedő szerepet játszott e folyamatokban.

Reiter László és az Amicus könyvkiadó vállalat

A tevékenységüket a háborút követően megkezdő és értékes bibliofil termékeket is megjelentető cégek közül művészi törekvéseit és kiadópolitikáját tekintve magasan kiemelkedett az Amicus könyvkiadó vállalat. A 20. századi magyar könyvművészet egyik figyelemre méltó műhelyében csaknem egy évtizedes működése során több tucat, könyvművészeti és irodalmi szempontból egyaránt színvonalas könyv látott napvilágot.¹

A cégalapító Reiter László (1894–1945) minden családi előzmény nélkül választotta a könyves hivatást. Vállalkozása megindításában feltehetően a művészetek iránti érdeklődésének volt döntő szerepe. Jómódú polgárcsaládjában – édesapja kereskedőként, majd hivatalnokként dolgozott, édesanyja a főváros egyik előkelő női divatszalonját vezette² – minden bizonnyal megbecsült szerep jutott a kultúrának, és ez Reiter pályaválasztására is rányomta bélyegét. Egészen fiatalon odaállt a hazai művészet, műkereskedelem és műgyűjtés ügyének előmozdítása mellé. Már tizenhét évesen ott találjuk a jeles gyűjtőket, műpártolókat, köztük bibliofileket

is tömörítő Szent György Czéh Magyar Amatőrök és Műgyűjtők Egyesülete tagjai és számon tartott ex libris gyűjtői között.³ Bár a modern művészetekre fogékony fiatalember a Műegyetenem szerzett építészdiplomát, elsősorban itthoni és külföldi (párizsi, berlini és olaszországi) képzőművészeti tanulmányai és utazásai során szerzett élményei szabtak irányt kiadói, tipográfusi és grafikus munkásságának.⁴ A szép könyvek iránti vonzalma saját bevallása szerint már gyermekkorában kialakult, fiatalon elkezdte gyűjtésüket, és hamar elhatározta, hogy hivatásszerűen fog velük foglalkozni.⁵ Huszonnégy éves korára három-négyezer kötetes könyvtárral büszkélkedhetett, amely régi és modern luxuskiadványokat, értékes első kiadásokat és olyan ritkaságokat is magában foglalt, mint például Holbein haláltánc-fametszeteinek 1547-es lyoni kiadása.⁶ Reiter gyűjtőtevékenységéről érdemes megemlíteni, hogy könyvtárában megtalálhatók voltak a művészi tipográfia és könyvillusztráció legszebb régi és újabb darabjai is. Nem véletlen, hogy a legjelentősebb hazai könyvművészeti kiállításokon rendre kiállították gyűjteményének értékes köteteit.

Kreativitása, az irodalom és a művészetek iránti szenvedélyes érdeklődése a könyvkiadás összetett alkotófolyamatában talált kifejezési formákat. A művészi könyvek iránti régi vonzalma szerencsésen találkozott új érdeklődésével, az illusztráció és a díszítőművészet fontosságát szem előtt tartó művészi könyvkészítéssel. Nem meglepő tehát, hogy a képzőművészet és a szépirodalom területén egyaránt otthonosan mozgó fiatalember kimondottan azzal a szándékkal hozta létre budapesti vállalatát 1920-ban, hogy szép kiállítású, értékes irodalmi és művészeti kiadványokat jelentessen meg. Ez derül ki iparigazolvány iránti, társával, Engl Gézával⁷ közösen benyújtott kérelméből. Az „Amicus könyvkiadó vállalat Reiter és Engl” néven alapított közkereseti társas cég az V. Nagykörön (ma Hercegprímás) utca 23. szám alatt működött.⁸ Reiter és Engl kiadói munkamegosztásában előbbi inkább a vállalat művészeti irányvonaláért, a kötetek tipográfiai tervezéséért, utóbbi pedig az irodalmi és szerkesztői feladatokért felelt. Engl feltehetően nemcsak vagyona egy részével társult a vállalkozásba, hanem szellemi és kapcsolati tőkéjével is. Minden bizonnyal kiválóan kamatoztatta a korszak egyik legszínvonalasabb berlini műkereskedésénél és kiadóvállalatánál, a Cassirer Verlagnál szerzett lektori tapasztalatait és ismeretségeit, német nyelvtudását pedig műfordítóként hasznosította.⁹ Kettejük intellektuális együttműködése nyomán a vállalatból igen színvonalas, több művészeti ágra kiterjedő, haladó szellemű kiadói és művészeti műhely jött létre.

Az Amicus kiadó indulásakor határozott könyvművészeti és irodalmi célkitűzésekkel kezdte meg működését. Fellépését remekül időzítette, hiszen 1920 őszén alakult meg a hazai könyvgyűjtőket és könyvbarátokat tömörítő Magyar Bibliophil Társaság, amely a művészi módon elkészített könyvnek kívánt minél több hívet szerezni. Reiter természetesen ott volt az alapítók között, és a Társaság megalakulását követően az elnökség tagjaként elsősorban a kiadványok sajtó alá rendezése, tipográfiai terve-

³ A Gyűjtő (1912a, b).

⁴ ROSNER (1932), 198. Bakos Katalintól tudjuk, hogy Reiter ismerte az újabb nemzetközi művészeti törekvéseket, amelyeket nem csupán grafikusként és tipográfusként, hanem újdonságokra fogékony kiadóként is kamatoztatót: BAKOS (2005), 79–80.

⁵ VAJDA (1934).

⁶ ELEK (1943), 8; SZÜ (1995a), 213; MTAKK (a), közölve: VOIT (1988), 397.

⁷ Engl Géza (1894–1988) könyvkiadó, műfordító, publicista, szerkesztő. Az Amicus cég egyik tulajdonosa, az Engl Bernát szeszgyár belfagya. Az 1920-as években műértőként pártolta az avantgárd művészetet, amelynek egyik megnyilvánulása kiadói tevékenysége volt. Publikációi és fordításai egy részét Angyal Géza néven jelentette meg. Az 1950-es évektől 28 éven át a Corvina Kiadó német szerkesztője volt. ANGAL (1926); GULYÁS (1990), 383; SZÜ (1995a), 213–214; BALABÁN (1988).

⁸ Az 1920-as évek végétől a megváltozott utcanév (Wekerle Sándor) mellett a 21-es házszám szerepelt. A vállalat, bár már 1920 elején megkezdte kiadói tevékenységét, csak 1921. április 9-én került bejegyzésre a cégbejegyzés: BFL (a).

⁹ A műkereskedő és kiadó Paul Cassirernek (1871–1926) nagy érdemei voltak a német szecessziós művészek támogatásában, a francia impresszionizmus és posztimpresszionizmus németországi népszerűsítésében. Unokatestvérével, Bruno Cassirerrel Berlinben galériát, kiadó- és nyomdavállalatot alapított (Cassirer Verlag, Pan-Press). Rövid ideig közösen igazgatott cégük elsősorban művészeti könyvekre, amatőr- és luxuskiadványokra, valamint a modern német irodalomra specializálódott. Nyomdájukból, a könyvművészeti törekvések közvetítésében élenjáró Pan-Presséből korlátozott példányszámú modern grafikai mappák és kézműves technikával készült exkluzív könyvek kerültek ki. A vállalat az angliai Kellmscott Press tevékenységét tekintette követendő példának. 1901-ben az unokatestvérek útjai elváltak, és Paul egyedül vitte tovább műkereskedését. 1910-től kiadta az általa felélesztett *Pan* című művészeti folyóiratot és a Hatvany Lajos szerkesztésében megjelenő *Jung Ungarn* című német nyelvű magyar lapot is. Vö. ANGAL (1926); CASSIRER (utolsó letöltés 2010. április 10); HVG (utolsó letöltés 2011. november 30).

¹⁰ Vö. FARKAS (2011a).

¹¹ VÖRÖSMARTY (1920), kolofon.

zése és kiadása terén vállalt rendkívül aktív és áldozatkész szerepet.¹⁰ Kiadói tevékenysége megkezdésének tehát nagymértékben nyomatékot adott a rokon célokkal megindult civil kezdeményezés. Reiterék nem is haboztak az együttműködés és a közös fellépés lehetőségében rejlő előnyöket kihasználni: nyomban megjelentették Vörösmarty *Gondolatok a könyvtárban* című költeményének bibliofil kiadását 300 példányban. A kötetet azonban nem hozták piaci forgalomba, hanem az újonnan megalakult bibliofil tömörülés tagjainak és az „Amicus” barátainak ajándékozták karácsonyra.¹¹ A postai úton elküldött tiszteletpéldányok a potenciális vásárlók körének feltérképezése és megszólítása mellett a kiadóvállalat népszerűsítésére is igen kedvező alkalmat teremtettek. A könyv második felében található tájékoztatóból ugyanis az olvasók megismerkedhettek a vállalat törekvéseivel:

„Az *Amicus*-kiadások célja: szép magyar könyvet adni. A régi és az új magyar irodalom legjobb darabjait, s ugyancsak idegen irodalmakéit magyar nyelven fogjuk kihozni és kell, hogy az *Amicus*-kiadás fogalommal legyen, mi jelenti a leggondosabban kiválasztott, művészin fordított szöveget, mely a legjobb typográfiával, a legjobb papírra kerül, melyet magyar művész alkotta illusztrációk és díszek szepítenek, s melynek kötése művészi munka.

A könyvbarátok örömét keressük elsősorban az *Amicus*-kiadásokkal. Igazolni akarjuk azokat, kik régen vallják és meggyőzni a skeptikusokat, hogy kell és lehet szép magyar könyvet teremteni saját magunk erejéből, magyar művészekkel, magyar nyomdászokkal. Tanulni akarunk külföldi mintából, de az alap, amin tovább építeni akarunk, magyar és magyar kell, hogy maradjon. Mert van magyar könyvtradíció, van régi magyar könyvkultúra, melyből azóta is ébredtek érdemes kezdések, ezek azonban legtöbbször csakhamar újra megszakadtak. [...]

Munkánkhoz önként kapcsolódott még egy harmadik teendő: megtalálni a kapcsolatot a külfölddel. S ha kapni akarunk, adni is kell tudni, hirdetni odakint is, hogy a magyar szellemi kultúra megvan, él és erősödik. Ezt a célt szolgálják idegen nyelvű kiadásaink, melyek a magyar irodalom egy-egy remeke számára szerezzék meg a külföld megbecsülését, éppen a könyveink művészi kiállítása révén.

Nehéz időben vállalkoztunk nehéz munkára. De bízunk erős akaratunkban és kitartásunkban, – egyetlen bizalma mai nap minden magyar törekvésnek – és bízunk elsősorban abban, hogy a mi munkánk jó munka.”¹²

¹² VÖRÖSMARTY (1920), 18–20.
(Kiemelés az eredetiben – F. J. A.)
A kiadó könyve kiállításával is példát akart mutatni. A Kozma Lajos könyvillusztrációival díszített, legfinomabb merített papírra nyomtatott kis kötetet Pápai Ernő műintézetében nyomtatták. A kiadvány a kiadó szignetjével aranyozott díszkötésben, az első 25 példány pedig egész- és félbőr kötésben jelent meg.

A fenti célkitűzések ismeretében nem meglepő, ha a cég legtöbb kiadványát éppen az igényes kiállítás különböztette meg a többi kiadó termékétől. A könyvek tipográfiai tervezése Reiter László művészi tehetségét dicsérte, még ha nem minden kiadványuk érte is el Kner Imre vagy Tevan Andor iparművészi műgonddal elkészített könyveinek színvonalát és minőségét. Nagy hátrányt jelentett ugyanis, hogy Reiteréknek nem volt saját nyomdájuk. Ennek ellenére a kiadóvállalat arra törekedett, hogy a legszínvonalasabb, minőségi munkára is alkalmas műhelyeket bízta meg a szedési és

nyomdai munkálatokkal. A cég többek között Kner Imre, Biró Miklós¹³ és Pápai Ernő műhelyeivel, a Globusszal, a Tháliával, a Világossággal, az Athenaeummal, a Kir. Magyar Egyetemi Nyomdával és a Hornyánszky Viktor-céggel dolgozott együtt. A könyvek művészi kötését rendszerint neves könyvkötőmesterek és – művészek – például Gottermayer Nándor, Kner Erzsébet, Cserna Júlia, Verő Klára – készítették. Reiter egyik legnagyobb kiadói érdeme a legkvalitatívusabb nyomdai, grafikai és könyvkötőműhelyekkel való együttműködésen túlmenően az volt, hogy biztos érzékkel választotta ki és bízta meg a legtehetségesebb művészeket a könyvek illusztrálásával, majd az ő grafikáik, könyvdiszeik stílusához igazította a kötetek tipográfiai kiállítását. Kozma Lajos mellett többek között Márfy Ödönt, Rippl-Rónai Józsefet, Gróf Józsefet, Fáy Dezsőt, Molnár C. Pált, Derkovits Gyulát, Pólya Tibort, Byssz Róbertet, Gedő Lipótot és Leidenfrost Sándort sikerült megnyernie kiadványainak illusztrálásához.

Reiter és Engl kiadói programjában a kiállításukban szép és tartalmukban értékes könyvek készítésének célkitűzése mellett még egy fontos gondolatot is megfogalmazott. Annak szükségességét, hogy a kifinomult könyvgyűjtők mellett a kevésbé tehető olvasóközönségről, a szélesebb tömegek izlésneveléséről sem szabad megfeledkezni. Törekvések között ezért az is szerepelt, hogy a luxuscikknek számító amatőr-bibliofil kiadású könyvnek a könyvművészeti szempontból azonos színvonalú, de egyszerűbb és olcsóbb változatát is meg kell jelentetni:

„...nem érhetnénk célt, ha csak a könyvbarátot tartanánk szem előtt. Szép könyvhöz akarjuk juttatni a nagy magyar olvasóközönséget is és eképen szaporítani azoknak a számát, kiknek a könyv elsőrendű szükséglet. Ezért hozunk egy időben bibliophil kiadásainkkal, melyek szükségképpen csak keveseknek hozzáférhetők, olcsóbb kiadásokat is. E könyveink luxus nélkül, de finom kivitelükkel, nemes izlésükkel jótékonyan elűtnék a mai kor könyvprodukcijától, melyet a szerencsétlen idők is, de az értetlenség és a lelkiismeretlenség is olyan végzetesen lesilányítottak.”¹⁴

A kiadóvállalat 1922 karácsonyán osztotta meg a szélesebb olvasóközönséggel, mit sikerült megvalósítania meghirdetett programjából. Ekkor jelentette meg első kiadói almanachját, amely tartalmazta az összes már megjelent és tervbe vett kiadvány jegyzékét a legfontosabb könyvészeti adatokkal, valamint válogatást adott sajtóvisszhangjukról is. A kiadványhoz, amelynek borítóját Reiter László rajzolta, Kozma Lajos, Fáy Dezső, Derkovits Gyula és Szőnyi István illusztrációit, sőt az első 25 merített papirosú példányhoz azok eredeti műlapjait is mellékeltek.¹⁵ A kis füzetből markánsan kirajzolódik a kiadó programjának erős szépirodalmi, képzőművészeti és könyvművészeti irányultsága. A jegyzékben található kiadványok különféle műfaji és tematikus csoportosítása önmagáért beszél: amatőr könyvek, Ady Endre művei, regények-drámák-versek-novellák, régiségek-ritkaságok sorozat, ifjúsági könyvek, művészeti könyvek, a Magyar Bibliophil Társaság részére készített kiadványok. A következőkben ebben a sorrendben vesszük számba az egyes köteteket és vizsgáljuk a kiadóvállalat tevékenységét.

¹³ Együttműködésükhöz: FARKAS (2007), 32, 34.

¹⁴ VÖRÖSMARTY (1920), 19–20. Mint arra Szij Rezső felhívja a figyelmet, a magyar könyvtradíció folytonosságának megteremtésével és a művészi tömegkönyvek készítésével kapcsolatos törekvések Kneréknek az 1919-es évre szóló almanachjukban megfogalmazott célkitűzéseivel mutatnak rokonságot: SZIU (1995a), 214; *Almanach* (1918), 16.

¹⁵ *Amicus* [1922], kolofon. Ez a legértékesebb bibliofil termékeknél előforduló hagyomány egyébként más *Amicus*-kiadványnál is követésre talált.

Reiterék könyvművészetileg legsikerültebb alkotásai mind technikai, mind művészi vonatkozásban kétségtelenül a 200–500 példányban, gyűjtők részére készült, amatőr kiadású könyvek közül kerültek ki. E kiadványok többségükben az 1920-as évek első felében, a kiadóvállalat működésének legprosperálóbb időszakában láttak napvilágot, és egy kivétellel a magyar és a virágirodalom klasszikus műveiből válogattak. A többnyire „luxus kiadásként”¹⁶ meghirdetett köteteknél jól érvényesültek Reiterék kultúrkiadói programjának legfőbb célkitűzései: a hazai könyvművészeti és irodalmi törekvések tudatos felkarolása, valamint azok bel-, illetve külföldön történő népszerűsítése.

A kiadó a propagandacélokat szolgáló és a programalkotás szándékával készült Vörösmarty-kötetet megelőzően 1920 márciusában hozta forgalomba legelső, *Szilaj Pista. Salgó* című bibliofil kiadványát, amely Petőfi Sándor két elbeszélő költeményét tartalmazta.¹⁷ A Reiter László művészi elgondolása szerint sajtó alá rendezett és Márfy Ödön egész oldalas kőrajzaival illusztrált kötet igen szépre sikeredett a Hornyánszky-üzem gondos nyomása jóvoltából. A Képzőművészek Új Társaságának (továbbiakban KUT)¹⁸ rövid ideig elnökeként is tevékenykedő festőművész a litográfiák mellett a kötés terveit is maga készítette. Az aláírásával ellátott kötetekből 200 számozott példány készült: az 1–50. számú eredeti merített papíron, egész bőr kötésben, míg az 51–200. számú diósgyőri merített papíron, félbőr és papírkötésben látott napvilágot. Az amatorkiadás ára 1920-ban igencsak magas volt: 1500 koronába, azaz ötször annyiba került, mint az egyszerű változat.¹⁹ A kiadvány érdekessége, hogy Babits Mihály előszavából 25 különnyomatot készítettek a költő aláírásával. A kötet egyébként hamarosan német nyelven is megjelent, a magyarral mindenben megegyező tipográfiával.²⁰ A kiadói programnak, mint az az első idézetből is kiténik, egyik fontos pontját képezte a magyar kiadásokkal párhuzamos idegen nyelvű, többnyire német fordítások megjelentetése. Ez a szándéka Magyarország háború utáni elszigeteltségéből való kitörésének és a trianoni traumát ellensúlyozó kultúrfőlény bizonyításának volt az egyik hatásos eszköze. A német nyelvterületen való jelenlét azonban nem csupán kultúrpolitikai, hanem üzleti szempontból is fontos volt. Az Európa vezető könyv- és nyomdaipari nagyhatalmának számító Németországban csakúgy, mint Ausztriában és Svájcban nagyobb piacuk volt a modern amatőr-bibliofil kiadványoknak. E tekintetben az Amicus kiadói célkitűzései megegyeztek a szintén 1920-ban megalakult Magyar Stúdió, illetve a később bemutatásra kerülő Kellner István könyvkereskedő törekvéseivel.

Reiterék másik luxuskiadványa, *Szent János mennyei jelenésekről való könyve* szintén Márfy Ödön eredeti kőrajzaival jelent meg. Az illusztrációk mellett a művész készítette a könyv címlap- és kötéstervét is. A kötet 1921 júniusában látott napvilágot 500 számozott példányban a legfinomabb antique papíron, négyféle kötésvaltozattal: 1–50-ig egész bőr, 51–100-ig félbőr, 101–200-ig vászon és 201–500-ig papírkötésben.²¹ A „rég magyar bibliák szedési hagyományait” idéző kötet kifogástalan nyomása és kiállítása a Kner nyomdában készült.²² A kiadó egyik hirdetése arra enged következtetni, hogy a tervek között szerepelt a Biblia többi könyvének kiadása is, erre azonban végül nem került sor.²³

¹⁶ *Irodalmi tájékoztató* (1925).

¹⁷ PETŐFI (1920a).

¹⁸ A Képzőművészek Új Társasága rövidítését (KUT) és az ezzel megegyező folyóirat nevét a korabeli írásmód szerint használom.

¹⁹ VÖRÖSMARTY (1920), 21.

²⁰ PETŐFI (1920b). A német kiadást, akárcsak a magyart, Hornyánszky Viktor könyvnyomdájában nyomtatták.

²¹ *Szent János* (1921).

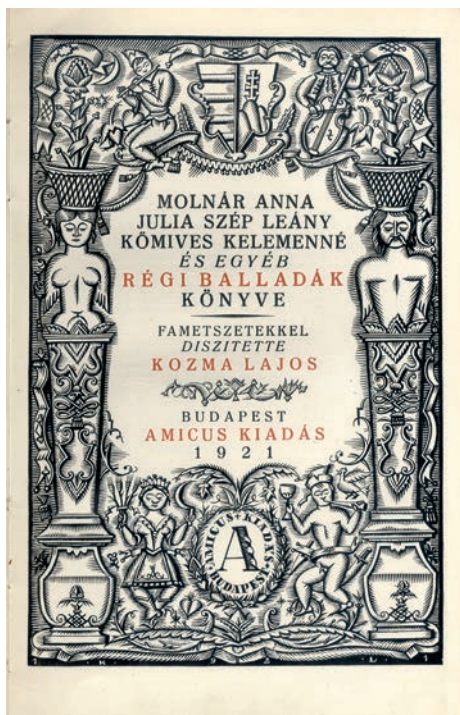
²² HAIMAN (1979), 40.

²³ VÖRÖSMARTY (1920), 27.

Az Amicus egyik legdekoratívabb, illusztrált kiadványát, az 500 példányban napvilágot látott *Régi népballadák* könyvét Kozma Lajos gyönyörű, népies-barokkos formajegyeket ötvöző könyvdíszai és egész oldalas fametszetei ékesítik.²⁴ A kötet méltatásakor Haiman György külön kiemeli a címlap barokk faragott kapuzatra emlékeztető, mives díszítésű fametszetének szépségét, amely mintegy közrefogja a szöveget.²⁵ A Knerék műhelyéből kikerült gyönyörű könyv hű tükrre mindazoknak

²⁴ *Régi népballadák könyve* (1921).

²⁵ HAIMAN (1979), 40.



19. Molnár Anna

mindössze 200 számozott példányban, péterfalvi merített papíron, kötve és félbőr kézi kötésben látott napvilágot. A műből ezúttal is készült német kiadás. Az 1–50. sorszámmal ellátott, egész bőr kötésű köteteket 10 ezer koronáért lehetett megvásárolni 1922-ben, de külön készült 20 példány is valódi hollandi van Gelder-papirosra nyomtatva.²⁹

Az Amicus legszebb kötetei a Tevan Kiadóval is együttműködő Keleti Arthurrall (1889–1969) közös munka eredményeként születtek.³⁰ A költő-műfordító a hivatásos nyomdászokat, kiadókat és könyvtervezőket megszégyenítő szakértelemmel és művészi igényességgel felügyelte és irányította könyveinek létrejöttét. Köteteit maga írta, fordította és rendezte sajtó alá, ő választotta ki a megfelelő nyomdát, tipográfust, a legjobban sikerült illusztrációkat és kötéstervet, de ő ellenőrizte a szedés és nyomás minőségét is. Katalizátorként gyűjtötte maga köré a legtehetségesebb grafikusokat és könyvtervezőket (Gulácsy Lajos, Gara Arnold, Balogh István, Fáy Dezső, Molnár C. Pál, Vértess Marcell, Hincz

a régi könyvkészítési tradíciókon alapuló könyvművészeti kísérleteknek, amelyeket oly nagy lelkesedéssel indított útjukra Kner Imre grafikusművész alkotótársával az 1920-as évek elején. A mesterien elkészített kötetet háromféle kiadásban hozták forgalomba. A legértékesebb példányok van Gelder-papíron, kézzel készített egész bőr kötésben, a művész saját kezűleg színezett fametszeteivel láttak napvilágot.²⁶ Jóllehet Klabund, az ismert osztrák költő Reiterék megbízására elkészítette a német fordítást, annak kiadása végül mégis megghiúsult.²⁷

A kiadóvállalat Petőfi születésének századik évfordulójára jelentette meg a költő egyik legismertebb elbeszélő költeményét, a *János vitézt*.²⁸ Az 1845-ös első kiadás jubileumi hasonmás kiadása az első Amicus-kötethez hasonlóan

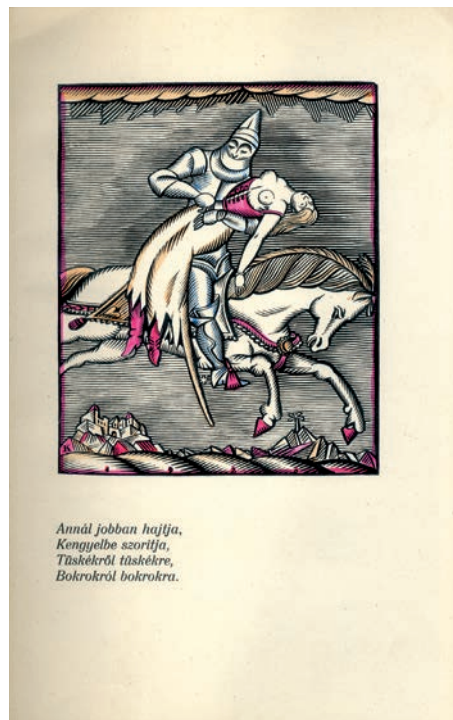
²⁶ Ezek 8 ezer, míg a papírkötésűek 900 koronába kerültek: *Amicus* [1922], 25.

²⁷ Szű (1995a), 217.

²⁸ PETŐFI (1922).

²⁹ *Amicus* [1922], 24.

³⁰ Keleti munkásságához lásd Szű (1995b).



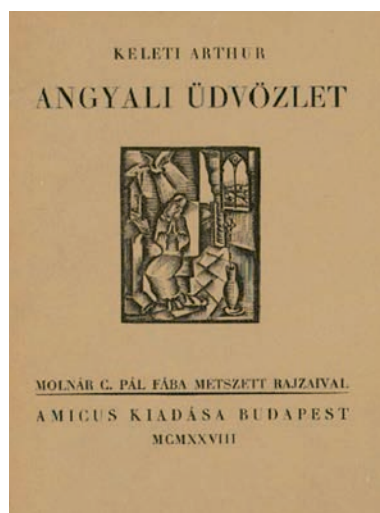
20. Molnár Anna

Gyula, Tevan Andor, Reiter László, Cserna Júlia, Kner Erzsébet), hogy azután velük közösen valósítsa meg bibliofil műremekeit. A megkérdőjelezhetetlen minőség érdekében kiadványainak nyomásával és kiadásával a legjobb officinákat és kiadókat bízta meg (Tevan, Amicus, Sacelláry Pál, Pápai Ernő, Globus Rt.). Szentkúty Pál a következőképpen jellemezte a bibliofil költőnek a könyvkészítéshez fűződő vonzalmát: „Keleti Arthur az egyetlen magyar író, aki könyvben gondolkodik, illetve aki ódon zamatú finom írásait és mesteri fordításait, mind-valamennyit előre könyvvé – s remekbe! – álmodja meg. S aztán addig keresi a legtökéletesebb kivitelezőket, s megtalálván őket, addig fárad, agítál, lelkesít, buzdít, nógat, korhol, javítgat, művészt, nyomdászt, munkást, míg sikerül valóra váltania álmát.”³¹

Az Amicus kiadóvállalat és Keleti együttműködése olyan sikeresnek bizonyult, hogy 1920 és 1928 között a német fordításokkal együtt öt szép kiállítású könyvet jelentettek meg közösen. 1920-ban látott napvilágot Keletinek *Az boldogtalan Raymondo és az szerentsés Bertrandus Lovagoknak Hiteles Szerelmes Története 7 képben...* című antik verses komédiája Gara Arnold címlaprajzával, Vértess Marcell fába metszett rajzaival és Gróf József könyvdíszével.³² Kiadóként az Amicus bizománya lett feltüntetve. A kolofon szerint a könyvet a költő rendezte sajtó alá, s a tipográfiai kiállítás és az illusztrációk is az ő utasításai alapján készültek. A 700 példányban megjelent könyvből 350-et számozással láttak el, és hollandi merített papírra nyomtak. A legszebb példányok elefántcsont karton- és valódi arannyal nyomott bőrkötést kaptak.

A költő következő munkája, a Gulácsyval közös padovai nyaralás emlékére írt 1923-as kiadású *Pax vobiscum...* című tanító költemény lett a kiadóvállalat egyik legsikerültebb amatorkiadása.³³ Az 500 példányban, különféle merített papírokon és művészi kötésben megjelent kötetet Fáy Dezső 51 szövegközti litográfiája díszíti. A grafikusművész munkásságának talán legsikerültebb illusztrációiért megkapta a Szinyei Merse Pál Társaság grafikai díját. Keleti következő munkája, *A' szépreményű Goethe úr befogatása az könnyű Músa Kotsijába* című egyfelvonásos bábszínházi komédia a kolofon szerint 1926 karácsonyára jelent meg mindössze 200 példányban. A van Gelder-papírosra nyomott könyv fametszeteit ismét Fáy készítette.³⁴

A kiadó májusra akarta kihozni a költő *Angyali üdvözet* című verseskötetének második kiadását „a legtökéletesebb tipográfiai kiállításban merített papírosra 500 számozott példányban régi olasz fametszetű díszekkel”, amelynek reklámozásához nagyalakú füzetet adott ki Keleti korábbi köteteinek sajtóbeli fogadtatásaival.³⁵ A könyv az eredeti tervekkel ellentétben végül mégsem 500 példányban és régi fametszetekkel, hanem 800 számozott példány-



21. Angyali üdvözet

³¹ MTAKK (b) (kiemelés az eredetiben – F. J. A.). Részleteiben, a forrás leíróhelyének pontos megadása nélkül idézi: PAPP (1989), 24.

³² KELETI (1920).

³³ KELETI (1923a). A kötetet, amely valójában már 1922-ben elkészült, Pápai Ernő műintézetében nyomták; Fáy Dezső kőrajzait a Globus nyomdában nyomták. Az 1–25. példány számozva, egész bőr kötésben, a 26–100. félbőr kötésben, a 101–500. számú különféle kötésekben látott napvilágot. 25 példány japán papíron jelent meg. A magyar kiadással mindenben megegyező német változatot Horvát Henrik fordította: KELETI (1923b). Vö. *Ady almanach* (1924), 30.

³⁴ KELETI (1927).

³⁵ MTAKK (c).

ban, a pályakezdő Molnár C. Pál fába metszett rajzaival látott napvilágot 1927 karácsonyán.³⁶ A fiatal képzőművész számára komoly szakmai elismerést és további illusztrációs megbízásokat hozott az Amicus-könyv, amelynek igényes nyomását – akárcsak A' szépműnyű Goethéét – a Globus nyomda végezte.

Szintén amatőr kiadásként harangozta be a kiadó Pesti György magyar haláltáncénekének a Reiter gyűjteményében található, 16. századi Holbein-metszetekkel díszített hasonmás kiadását. A kötet a tervekkel ellentétben végül nem 1923 tavaszán és az Amicus kiadásában, hanem 1927-ben látott napvilágot Reiter irányításával a Magyar Bibliophil Társaság kiadásában.³⁷

Az amatőr-, illetve luxuskönyvekként meghirdetett munkák mellett külön csoportot alkottak az Ady-életművel foglalkozó kötetek.³⁸ Reiter László ugyanis szenvedélyesen gyűjtötte a költő műveit és a vele foglalkozó irodalmat; kiadói tervei között szerepelt ezek sorozatos megjelentetése is.³⁹ A könyvek közül könyvművészeti szempontból kiemelkedik a Kozma Lajos jellegzetesen dekoratív, népies-barokkos fametszeteivel díszített, *Margita élni akar* című verses regény. A kötetből 300 amatőr példányt is készítettek, amelyekhez mellékeltek Kozma egy színes és szignált fametszetét is. A modern magyar irodalomnál maradvány mellett kiadásra került többek között Füst Milán, Főthly János, Gellért Lajos, Tersánszky Józsi Jenő és Szép Ernő egy-egy munkája is. Reiter a kötetek kiadásával a Falus Elek tervezte Nyugat-könyvek hagyományát kívánta folytatni.⁴⁰

A kiadó a Régiségek – Ritkaságok sorozat szórakoztató olvasmányaitól várta az üzleti sikert.⁴¹ A gyűjtemény olyan mulattató, pikáns és szatirikus történeteket vonultatott fel a világ-irodalomból, amelyek első ízben voltak magyar nyelven olvashatók. Lukianos, Petronius, Caylus, Firenzuola, Cazotte, Voltaire és Hans Sachs műveivel a könnyed kikapcsolódásra szomjazó olvasók szélesebb táborát kívánták megnyerni.⁴² A könyvek árát, példányszámát, formátumát és kiállítását is ehhez igazították. A külsejükben egyszerű, de mutatós kis kötetek 1400–1500 példányban jelentek meg, és a bibliofil kiadványoknál jóval olcsóbbak voltak (1920-ban 60, 1922-ben 180 korona). Érdemes kiemelni a könyvek ízléses könyvborítóit és könyvdíszeket, amelyeket ismert grafikuspályaszerzők – Gróf József, Fáy Dezső, Leidenfrost Sándor, Reiter László – készítettek. A kiadó ezúttal sem feledkezett meg az igényesebb könyvvásárlókról: a gyűjtemény-

³⁶ KELETI (1928).

³⁷ Amicus [1922], 27; DÉZSI (1927).

³⁸ ADY (1920a), ADY (1920b), ADY (1921), ADY (1922), ADY (1923a), ADY (1923b), ADY (1923c), ADY (1923d), ADY (1923e), REITER (1924), ADY (1924a), ADY (1924b), Ady almanach (1924), ADY (1925a), ADY (1925b). Mindegyik kötetből készült díszes kötészeti és kiállítású amatőr változat is.

³⁹ A kiadó programot dolgozott ki, amely „a költő teljesebb megismerését tűzte ki célul kiadatlan, elszórt, elfogyott, vagy feledésbe merült műveinek közrebecsajjtásával”. Ennek nem csupán Ady munkássága, hanem a róla szóló emlékek és irodalom megjelentetése is részét képezte: REITER László: Előszó, in REITER (1924), 5.

⁴⁰ VAJDA (1934).

⁴¹ VÖRÖSMARTY (1920), 29–30; Amicus [1922], 41–44. Reiterék nagy valószínűséggel a Hyperion kiadó gáláns és erotikus munkákat magában foglaló Dionysos-Bücherei című sorozatának mintájára indították útjára vállalkozásukat. A berlini cég említett kötetei a hamarosan bemutatásra kerülő Kellner István pesti amatőr könyvkereskedésében is kaphatók voltak: Katalóg [1920], 12–13.

⁴² Régiségek – Ritkaságok (1920–1924).



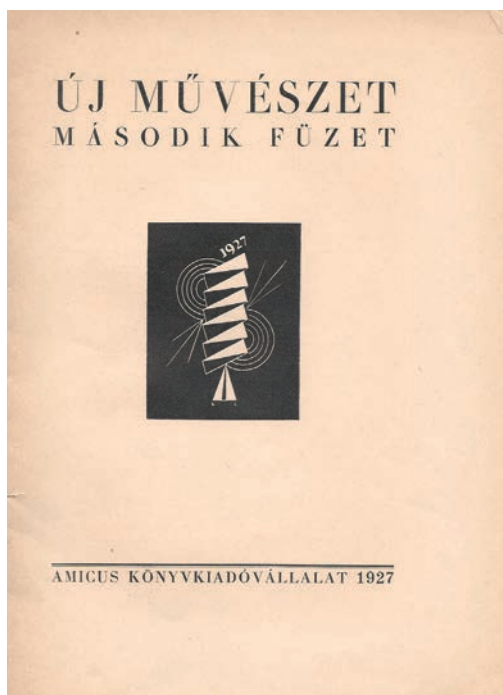
22. Szép lányok egymás közt

ből bibliofil változatot is nyomtatott 25 példányban, merített papíron, különleges kötésekben.

Szintén a nagyközönség érdeklődésére számot tartó, népszerű munkák közé tartozott a *Száz színész egy sorba...* című kötet Gedő Lipót és Gellért Lajos rajzaival, amely a pesti színészvilágba vezette be az olvasót, valamint Lestyán Sándor és Sztrókay Kálmán egy-egy ifjúsági története, amelyekhez a fiatal Pólya Tibor és Fáy Dezső készített illusztrációkat.⁴³

A kiadóvállalat progresszív irányultsága minden kétséget kizáróan a képzőművészet terén volt a legszembetűnőbb. Az 1920-as években a magyar kiadók közül az Amicus volt a legsikeresebb a régi és legújabb művészeti törekvések, irányok, a legfontosabb hazai és külföldi alkotók széles körű bemutatásában, a legtekintélyesebb és a még pályájuk elején álló, ígéretes művészettörténészek, műkritikusok (Hevesy Iván, Genthon István, Kállai Ernő, Majovszky Pál, Rabinovszky Máriusz, Réti István,

Petrovics Elek stb.) publikációs lehetőséghez juttatásában. Az 1922-ben megindított *Új Művészet* sorozatban és az azonos című, „Utat az újaknak!” szlogennel négy évvel később életre hívott, de csupán két számot megért folyóiratban a moderneket mutatták be Kádár Bélától Csáky Józsefig.⁴⁴ 1925–1926-ban két korszakalkotó művészettörténeti munka látott napvilágot: Kállai Ernő *Új magyar piktúra* című könyve, amely a magyar kiadást követően németül is megjelent a lipcsei Klinkhardt & Biermann kiadó *Junge Kunst* sorozatában Moholy-Nagy László címlaptervével, valamint Rabinovszky Máriusz *Az új festészet története, 1770–1925*.⁴⁵ 1927-ben, amikor a kiadóvállalat anyagi tartalékok hiányában egy-két kivételtől eltekintve gyakorlatilag felhagyott az igényes amatőrkiadások megjelentetésével, rö-



23. *Új művészet*

vid fellendülés következett be a művészeti könyvek terén. Ekkor indult meg a kilenc kötetből álló *Magyar művészeti könyvtár* című sorozat, amely a hazai és az egyetemes művészet ismertebb alkotóiról közölt egy-egy monográfiát.⁴⁶ A sorozatokkal egyidejűleg önálló kötetekben is forgalomba került jó néhány fontos munka Munkácsy Mihályról, Nagy Balogh Jánosról, Gulácsy Lajosról, Csontváry Tivadarról, Benedek Péterről, Cézanne-ról, Bokros-Birman Dezsőről, Fáy Dezsőről és Korb Erzsébetéről.⁴⁷

A cégbirósági bejegyzések szerint Reiter és Engl indulásakor nemcsak könyvek kiadásával és eladásával, hanem műkereskedelemmel is foglalkozni kívánt. Utóbbi

⁴³ *Száz színész* [1923]; LESTYÁN (1921a); SZTRÓKAY (1923). A kiadó könyvjegyzéke szerint még a fiataloknak szóló kötetekből is készült többféle kiadás. Lestyán indiánregénye például 1922-ben kötve 450 koronába, amatőrkiadásban és egész bőr kötésben durván 13-szor annyiba, azaz 6 ezer koronába került: *Amicus* [1922], 45.

⁴⁴ *Új Művészet* című könyvsorozat: az első beharangozott kötet (BÁLINT Aladár: *Kernstok Károly*) valószínűleg nem jelent meg: *Új Művészet* (1922). *Új művészet* (szabálytalan időközben megjelenő füzet, szerkeszti és kiadja REITER László): *Új művészet* (1926–1927). Vö. *Új művészet* (1926).

⁴⁵ KÁLLAI (1925a, b), a magyar kiadás tipográfiáját Reiter László készítette; RABINOVSKY (1927).

⁴⁶ *Magyar művészeti könyvtár* (1927).

⁴⁷ A fentiek mellett érdemes felsorolni néhány további művészeti tárgyú könyvet is: MUNKÁCSY (1921), ELEK (1922), LEHEL (1922a), LEHEL (1922b), LEHEL (1923), BÁLINT (1923), WALDEN (1924), BÁLINT (1929), PETROVICS (1923), MAJOVSZKY [1923], REITER (1927), KÁLLAI (1928), GENTHON (1928), ELEK (1929).

tevékenységükről sajnos nem áll rendelkezésemre jelentősebb mennyiségű adat. Annyit azonban tudni lehet, hogy az 1920-as évek elején a könyvek mellett kortárs képzőművészek műalkotásainak árusítását is tervbe vették. Elsőként Bokros-Birman Dezsőnek a berlini emigrációja során készült kilencdarabos *Jób* című litográfiasorozatát jelentették meg 100 számozott példányban, Elek Artúr bevezetésével.⁴⁸ A Thália Rt. nyomdájában készült grafikai albumot 1922 végén 3 ezer koronáért árulták.⁴⁹ Jóllehet nem szerepelt a hirdetésekben, 1920-ban Reiter megrendelt Derkovits Gyulától 12 erotikus litográfiát. Eredetileg Kernstok Károly fia kapta a megbízást, ő azonban átengedte Derkovitsnak a munkát, hogy segítsen a súlyos anyagi gondokkal küzdő művészen.⁵⁰ A *Pandämonium* címmel napvilágot látott, 12 litográfiát magában foglaló mappa kiadójaként egy fiktív párizsi kiadót tüntettek fel, a valódi megrendelő azonban Reiter volt, aki 300 számozott és szignált példányt készíttetett a műből.⁵¹ Bár a kiadónak további tervei voltak Derkovitscsal, végül csupán Füst Milán *Ádvent* című regényének Derkovits-illusztrációi láttak napvilágot.⁵² Meg kell jegyezni, hogy a bibliofil könyveket is kiadó vállalatok körében nem volt szokatlan, hogy grafikai mappákat, albumokat kereskedelmi forgalomba hoznak; a legtöbb szenvedélyes bibliofil ugyanis ezeket a kiadványokat is gyűjtötte.

A kiadóvállalat a grafikai mappák mellett plaketteket is árusított. Reiter Ady iránti rajongásának jeleként megrendelt Pátzay Páltól 80 darab, bronzból készült érmét a költő portréjával, amelyet 1922-ben 5 ezer koronáért árusított.⁵³ Az Amicus műkereskedői és műpártolói tevékenységének megindításában minden bizonnyal Reiter cégtársa is kezdeményező szerepet játszott. Engl előtt a berlini Cassirer cég művészeti működése állhatott példaként: a német könyvkiadó vállalat ugyanis nemcsak műkereskedői, hanem jelentős kiállításszervezői tevékenységet is folytatott.⁵⁴

A kortárs képzőművészet kiadói felkarolása és támogatása a külföldi példákön túlmenően Reiternek azért is szívügye volt, mert fiatalok óta lelkesedett a modern képzőművészetért, és maga is részt vett a művészi alkotómunkában. Míg kezdetben csak a saját és a Magyar Bibliophil Társaság kiadványainak tipográfiáját tervezte, addig 1925-től érdeklődése mindinkább a könyvillusztráció és a tervezőgrafika felé fordult. Az 1920-as évek végétől, attól kezdve, hogy kiadóvállalata mind kevesebb kiadvánnyal jelentkezett, cégeknek és magánszemélyeknek készített könyvborítót, könyvillusztrációt, szignetet, plakátot és reklámgrafikát. Munkáit az elsők között a *Magyar Grafika* című szakfolyóirat mutatta be 1926-ban.⁵⁵ Reiter karakteres stílusú, megrajzolt, majd fába vésett metszeteiről a kortárs grafika egyik szakavatott kritikusa, Rosner Károly a következőképpen vélekedett: „nagy kultúráról, művészi ismeretről, kifinomult ízlésről tanúskodnak és technikai megoldásukban teljesen eredetiek. Főként negatív fametszetek ezek, finom, vékony vonalmegoldással, erősen hajlanak az angol ízlés felé [...]”. Az egyik 1930-as kiállításához készült kétoldalas füzetben

⁴⁸ BOKROS-BIRMAN [1922].

⁴⁹ Amicus [1922], 32.

⁵⁰ KOPÓCSY (1998), 164.

⁵¹ DERKOVITS [1920?]; *Modern magyar litográfia* (1998), 189–190.

A korabeli erotikus könyveken és grafikai mappákon a cenzúra miatt gyakran fiktív párizsi és bécsi kiadó- és nyomdahelyet tüntettek fel, vö. FARKAS (2010).

⁵² FÜST (1922). Reiter Derkovits litográfiaival szerette volna díszíteni Oscar WILDE két művét (*Salome, A readingi fegyház balladája*) és ARANY János *Toldi* című elbeszélő költeményét. Az utóbbihoz néhány kőrajz el is készült: KOPÓCSY (1998), 165; ELEK (1943), 11–12.

⁵³ Az érme másik oldalára egy kompozíció került: Amicus [1922], 33; *Ady almanach* (1923), 37.

⁵⁴ ANGVAL (1926).



24. Az Amicus Kiadó szignetje

⁵⁵ RABINOVSKY (1926), 94–97.

Végh Gyula egyenesen úgy fogalmazott, hogy „a konstruktív grafika megteremtője Magyarországon: Reiter László, akinek a rajzaiban egészséges törekvéseket és architektonikus egyszerűséget” lehet felfedezni.⁵⁶ Bár Reiter a geometrikus formákból építkező konstruktivista irányhoz köthető grafikáival nem kis hazai és külföldi sikereket ért el – munkái londoni, mainzi, moszkvai és New York-i közgyűjteményekbe is bekerültek –, azok eredetiségükben meg sem közelítik az elementáris tipográfiai irány legjelesebb hazai képviselőjének, Kassák Lajosnak a grafikai munkáit.⁵⁷

A Reiter által illusztrált és tervezett kiadványok közül érdemes megemlíteni Benes Klára *Nevető ember* című mesekönyvét, Rónai Mihály András *Első ének* című verseskötetét, Lamacs Sándor *Szicília* és Kovács Kálmán *A szinpad erkölce* című műveit, amelyek még az Amicus kiadásában jelentek meg.⁵⁸ A grafikus illusztrálta a Káldor Kiadónak Hugh Lofting *Doktor Dolittle és az állatok* című meséjét, valamint a Révai Kiadónak Juhász Andor *Halló itt London* című munkáját. A legnagyobb szabású grafikai megbízás a *Magyarok a kultúráért* című, 1929-es kiadvány illusztrálása volt, amely franciául is megjelent *La Hongrie et la Civilisation* címmel. A több mint 200 fametszetes könyvdísz mellett a grafikus tervezte az előzékpapírt, a kötést és a védőborítót is.⁵⁹

Mint arra már utaltunk, Reiter áldozatkész szerepet játszott a Magyar Bibliophil Társaság munkájában. Az 1920-as évek elején a hazai bibliofilek kiadásában megjelent illetménykötetek szerkesztéséből és tipográfiai kivitelezéséből, illetve kiállítások rendezéséből is aktívan kivette a részét.⁶⁰ Mivel néhány kötetet saját kiadású könyveivel együtt reklámozott, az sem kizárt, hogy azok megjelentetését anyagilag is támogatta.

Jóllehet Reiter az 1920–1930-as évek fordulójától a művészi könyvek iránti, a világgazdasági válsággal is összefüggésbe hozható csökkenő kereslet miatt felhagyni kényszerült önálló kiadói tevékenységével,⁶¹ grafikusként, kritikusként és nem utolsósorban fáradhatatlan szervezőként továbbra is a hazai könyvművészet, bibliofília és modern grafika mind szélesebb körű elismertetésén és népszerűsítésén munkálkodott. 1929-ben előadást tartott a bécsi bibliofilek körében a bibliofil könyv kultúráról, ráirányítva a figyelmet a kiváló hazai kiadók, nyomdák és grafikusművészek jelentőségére.⁶² A Magyar Bibliophil Társaság mellett részt vett az 1928-ban megalakult Magyar Könyv- és Reklámművészek Társaságának és a Bisztrai Farkas Ferenc által életre hívott, rövid életű Magyar Bibliofilek Szövetségének munkájában is.⁶³ Szerepet vállalt a legfontosabb itthoni, illetve külföldi könyv- és grafikai kiállítások megrendezésében (például *Magyar Nemzeti Nyomtatványkiállítás*, 1937) is. Kiadványait és könyvgrafikáit több egyéni és csoportos, hazai és nemzetközi tárlaton is bemutatták.

Az 1930-as évektől azonban ő is, mint a legtöbb művészi könyvkészítésben érdekelt vállalkozó és művész, egyre borúsabban látta a hazai könyvművészet helyzetét. Egy vele készült 1934-es interjúban a következőt mondta: „sajnos legtöbb könyvkiadónk idegenül áll szemben a szép könyv problémájával. Könyveink kiállításánál nem művészi, hanem bankszellem érvényesül!”⁶⁴

⁵⁶ REITER (1930), [3].

⁵⁷ ROSNER (1932), 198; BAKOS (2005), 79–80.

⁵⁸ BENES (1928); KOVÁCS (1927); LAMACS (1928); RÓNAI [1931]. Az említettek közül további Amicus-kötetek borítóját tervezte a konstruktív tipográfiai elemek felhasználásával: pl. *Amicus* [1922]; REITER (1924); KÁLLAI (1925a); GRANT (1927).

⁵⁹ LOFTING (1933); JUHÁSZ (1933); LUKÁCS (1929a,b).

⁶⁰ VÖ. ELEK (1943), 9–10; SZÜ (1995a), 219–220; FARKAS (2011a).

⁶¹ A cégtulajdonosok 1925-ben kérték a hatóságoktól cégük törlését, erre azonban hivatalosan csak 1930. december 5-én került sor. BFL (a).

⁶² REITER (1928).

⁶³ A két szervezetről bővebben lásd FARKAS (2011b) 179–183; 259–283.

⁶⁴ VAJDA (1934), 156.

Reiter kiadói és könyvművészeti munkásságának mintegy megkoronázásaként 1943-ban megjelent egy kis könyv a Hungária Rt.-nél a művész legsikerültebb grafikáival és Elek Artúr bevezető tanulmányával.⁶⁵ Feltehetően ezzel a kötettel zárult ígéretes grafikus pályafutása: 1945-ben zsidó munkaszolgálatosként életét vesztette Sopronbátfalván.

⁶⁵ ELEK (1943).

Kellner István, a modern bibliofília marchand-amateur

A 20. századi magyarországi bibliofília történetében figyelemre méltó hely illeti meg Kellner Istvánt (1892–?), aki francia kifejezéssel élve jellegzetes *marchand-amateur* volt.⁶⁶ Gyűjtőszenvédélye és művészi érdeklődése elválaszthatatlanul összefonódott könyv- és műkereskedői, valamint kiadói tevékenységével. A modern amatőr-bibliofil kultúra 1910–1920-as évekbeli fellendülésével egy időben megindított, rövid életű könyves vállalkozásaival jelentős mértékben hozzájárult a gyűjtési kedv megélénküléséhez és a szép könyvek nagyobb megbecsüléséhez, kelendőségéhez. Kellner változatos forrástípusok (könyvjegyzék, saját kiadású könyvek, ex librisek, hirdetések, cégbírósi és peres iratok stb.) alapján bemutatásra kerülő munkássága azért ígérkezik felettebb izgalmasnak, mert a két háború közötti hazai bibliofília, könyv- és műkereskedelem történetének mindeddig feltáratlan fejezeteihez szolgáltat új és értékes adatokat. Könyvjegyzékai alapján rekonstruálni lehet, milyen típusú kiadványokból és műalkotásokból tevődött össze amatőr antikváriumának árukészlete, és mi jutott el Magyarországra a gyűjtők körében Európa-szerte nagy becsben álló külföldi munkák közül. Kiadói tevékenysége a korszak könyvművészeti és bibliofil törekvéseinek megvilágításához nyújt segítséget.

⁶⁶ Kellnerrel kapcsolatos kutatásaim egy részét a kolozsvári *Korunkban* publikáltam: FARKAS (2010).

Kellner Albert textil-nagykereskedő és Birnbaum Kamilla kisebbik fiúgyermekének pályakezdéséről egyelőre kevés adat áll rendelkezésünkre. Bár Kellner István kereskedelmi tanulmányokat folytatott, érdeklődése hamar a képzőművészet felé fordult.⁶⁷ Festeni és rajzolni kezdett, majd tagja lett a Nemzeti Szalonnak. Grafikái (ex libris, könyvdísz, karikatúra) és festményei több tárlaton és árverésen felbukkan-

⁶⁷ Az apa izraelita, fia azonban már római katolikus felekezetű volt: BFL (f); BFL (c); BFL (e), B. XLVI. 8115/29–1921.



25. Ex-libris der Buchhandlung Stephan Kellner Buda-Pest



26. Librairie Étienne Kellner

⁶⁸ DÉRY-BÁNYÁSZ–MARGITAY (1912), 122, 180, LXIV. melléklet; MTABTK-MGY.

⁶⁹ A Gyűjtő (1912a), 44; A Gyűjtő (1912b), 449. Ezúton mondok köszönetet Claudia Karolynak (Die Österreichische Nationalbibliothek, Exlibris Sammlung) és a 2011-ben elhunyt Werner J. Schweiger osztrák művészettörténésznek (a *Lexikon des Modernen Kunsthandels im Deutschsprachigen Raum, 1905–1937* című kézirat szerzője), hogy Kellnerrel kapcsolatos adataikat megosztották velem. A korszak neves hazai és külföldi művészei (pl. Conrad Gyula, Divéky József, Gara Arnold, Bayros, Emil Ranzenhofer, Armand Rassenfosse, Karl Ritter) már az 1910-es évek elejétől több ex librist is terveztek Kellnernek.

⁷⁰ BFL (d). Kellner 1919. január 30-án adta be a bejegyzés iránti kérelmét a Cégbírósághoz. Boltja részére két kiváló művessel készített kisgrafikákat: Conrad Gyula: *Librairie Étienne Kellner* (1921); Gara Arnold: *Ex libris der Buchhandlung Stephan Kellner Buda-Pest* (1921).

⁷¹ Kellner István könyvesboltjának kiállítása (1919). Kellner antikváriumát nem csupán az említett, feltehetőleg saját kiadásában napvilágot látott kiadványa hátsó borítóján népszerűsítette, hanem a magyar *Libellus* és a bécsi *Die Initiale* című lapok hasábjain is több keretes hirdetést helyeztetett el: *Die Initiale* (1921). Az egyik első magyar hirdetés a következő szöveggel jelent meg: „Elfogyt és régi könyvek, luxus- és amatőrkiadások, bibliofil művek, műbeccsel bíró grafika és exlibrisek raktára. Szép könyvek, irodalmi és művészeti művek a legnagyobb választékban magyar, német, francia és angol nyelven. A cég a legmagasabb áron vásárol könyvtárakat, értékes és szép kiadású könyveket s elvállal könyvtárrendezéseket is. Ritka és teljesen elfogyott magánkiadványok is kaphatók. A legközelebbi jövőben megjelennek a cég saját kiadványai is, csak szigorúan nagy műbeccsel bíró világirodalmi művek, előkelő köntösben.” *Libellus* (a), (kiemelés az eredetiben – F. J. A.).

⁷² 1920 nyarán Király György, Laczkó Géza és Horváth Henrik kidolgozta a laptervet, amely a *Könyvmoly* címet kapta volna. Mivel Kellnernek „vagy nem volt pénze, vagy sokkal frívolebban és reklámszerűbben képzelte” el a periodikumot, megjelentetése meghiúsult. Király György levele Kner Imrének, 1921. január 25, in SZÁNTÓ (1969), 64. Egyelőre nem tisztázott, hogy a kereskedő azonos volt-e azzal a Kellner Istvánnal, aki a Magyarországi Grafikai és Rokoniparosok Főnökegyesületének alelnöke volt: uo., 390.

⁷³ KELLNER István: Bevezető, in *Kellner István könyvesboltjának kiállítása* (1919), 3–4.

⁷⁴ A Gyűjtő (1912b), 448. A műbaráttal való együttműködése később sem szakadt meg. Kellner lett a kiadója az Ernst Múzeum leíró lajstroma első, magyar és német nyelvű kötetének, de Ernst könyv- és műgyűjteménye gyarapításában is feltehetőleg segédkezett. ERNST [1920a,b]

tak az 1910-es években.⁶⁸ A szép nyomtatványok, sokszorosított grafikák iránti szenvedélyes vonzalma a gyűjtés terén is megnyilatkozott. A fiatal ember számára elsősorban az egymással csereviszonyban álló gyűjtőket és művészeket tömörítő ex libris társaságok jelentettek fórumot. Az 1910-es évek elejétől a Szent György Czéh ex libris szakosztályának, valamint az osztrák és német ex libris szervezeteknek (Österreichische Exlibris-Gesellschaft, Deutscher Verein für Exlibriskunst und Gebrauchsgraphik zu Berlin) is tagja volt.⁶⁹

Kellner feltehetően nem bizonyult sikeresnek a képzőművész pályán, így érdeklődése a könyvek és grafikák gyűjtésével egyidejűleg azok adásvétele és megjelentetése felé fordult. Kereskedőtevékenysége megindításának hátterében egyértelműen gyűjtőszenvédélye állt. IV. Koronaherceg (ma Petőfi Sándor) utca 10. szám alatti budapesti könyvesboltja, amelynek alapját minden bizonnyal saját gyűjteménye képezte, páratlanul értékes és kuriózumszámba menő 18–20. századi bibliofil kiadványok, grafikák és festmények kereskedelmére szakosodott.⁷⁰ Az 1919 elején megnyitott üzletben megtalálhatók voltak a gyűjtők körében keresett nyomtatványok és művészeti alkotások a legszebb illusztrált könyvektől a luxuskiadványokon és elfogyott, ritka műveken át az eredeti művészi grafikákig és ex librisekig.⁷¹ A kereskedő kezdeti lelkesedését mutatja, hogy még azt is fontolóra vette, hogy a müncheni Der Zwiebelfisch mintájára kiad egy könyvművészeti folyóiratot.⁷²

Kellnernek, akárcsak Reiternek és a legtöbb elkötelezett bibliofil kiadónak, antikváriusnak elsősorban művészeti érdeklődése és gyűjtőszenvédélye szabott irányt üzleti tevékenységének: „Magam is amatőr-könyvgyűjtő voltam még rövid idővel ezelőtt és a könyvek iránti szeretet vitt rá, hogy szép könyvek terjesztésével foglalkozzam, hogy könyvesboltomat megnyissam” – fogalmazott 1919 őszén a könyvkészletét bemutató kiállításhoz készült katalógus bevezetőjében.⁷³ Európai viszonylatban is figyelemre méltó bibliofil és grafikai gyűjteménye szélesebb közönség előtti bemutatására azt követően nyílt lehetősége, hogy felkérést kapott Ernst Lajostól, a neves műpártoló és műgyűjtő múzeumalapítótól, aki szintén szenvedélyes könyvbarát, sőt Reiterhez és Kellnerhez hasonlóan a Szent György Czéhnek is tagja volt.⁷⁴ A kiállítás, amely a művészi kivitelű könyvek hazai népszerűsítését tűzte ki legfőbb feladatául, azért jelentett nagy kihívást Kellnernek, mert tevékenységét a kommun miatt néhány hónapig szüneteltetni kényszerült.

„Az Ernst-múzeum megtisztelő felhívásának, hogy a magyar közönségnek könyvesboltom amatőr és luxuskiadványait mutassam be, annál nagyobb örömmel tettem eleget, mivel a magyar bibliofil közönségnek ritkán van alkalma, hogy könyvkiállításokat láthasson.

Míg Németországban, Franciaországban és Angliában egymást érik a szakszerűen megrendezett könyvkiállítások, amelyek kulturális és művészi jelentősége letagadhatatlan, addig nálunk csak néhány

lelkes amatőr láthat együtt válogatottan szép könyveket. Ezen a kiállításon a nagyközönség is meggyőződhetik arról, hogy a könyvkiadás ma már jelentős nivót ért el. Fel kell kelteni az érdeklődést a szép köntösű értékes könyvek iránt, és ha ez csak némiképp sikerült, úgy ez a kiállítás elérte célját.”⁷⁵

⁷⁵ Kellner István könyvesboltjának kiállítása (1919), 3.

Bár a tárlaton gyűjteményének csak a legszebb darabjait mutatta be, a katalógusban 172 tételnyi német, francia és elenyésző számú angol, illetve magyar nyelvű, egy-két kivételtől eltekintve 20. századi illusztrált könyv, grafikai és ex libris mappa került felsorolásra a legfontosabb adatok (kiadó, kötés, illusztrátor, példányszám, technika stb.) eredeti és magyar nyelven történő feltüntetésével, valamint a kötetek árának márkában, illetve koronában történő megadásával.⁷⁶ A legdrágább tétel Goethe *Balladen* című művének 1919-es magánkiadása volt Sepp Frank rézkarcaival. Az I-es számú példány „pergamentre nyomtatva, külön könyvben a szöveg és mappákkal a 32 rézkarc, 32 próbanyomattal, mindegyik rajz szignálva” 8 ezer márkába, azaz 32 ezer koronába került.⁷⁷

Az igényesebb antikváriumok bevett üzleti gyakorlatát követve Kellner 1920–1921-ben egymás után három katalógust is megjelentetett boltja kuriózumszámba menő könyv- és grafikai készletéről.⁷⁸ Az első két kiadványban⁷⁹ túlnyomórészt különleges, 18–20. századi német és francia illusztrált munkák, luxuskiadások, önálló grafikai lapok, illetve mappák hosszú sorával találkozunk. (Egy-két angol, olasz, spanyol és magyar mű is található közöttük.) A kiadványok könyvészeti leírásai eredeti nyelven szerepelnek, az árakat azonban ezúttal egységesen, márkában tüntették fel.

A legnagyobb műgonddal kiállított könyvek jelentős része a világirodalom klasszikusainak, valamint a kortárs írók, költők alkotásainak német és francia kiadásaiból adott válogatást (például Apuleius, Aretino, Boccaccio, Byron, Casanova, Defoe, Dickens, C. J. Dorat, Dosztojevszkij, az *Ezeregyéjszaka meséi*, Goethe, Omár Khájjám, Kleist, La Fontaine, Lessing, Prévost, Shakespeare, Schiller, Strindberg, Verlaine, Voltaire, Wilde, Zweig). Több monográfia, album foglalkozott az egyetemes képzőművészettel, de szép számmal szerepeltek neves művészek illusztrációival díszített munkák és különböző technikákkal készült grafikai mappák is (Bayros, Beardsley, U. Brunelleschi, Cézanne, Chodowiecki, Constable, Daumier, Dulac, Gavarni, Geiger, Gessner, Grandville, Klemm, Kokoschka, Kubin, Klimt, Rassenfosse, F. Reynolds, O. Wagner stb.).

A német nyelvű anyag bőséges válogatást kínált a legigényesebb németországi és bécsi kiadvállalatok, valamint nyomdák (például Hyperion, Delphin, G. Müller, G. W. Dietrich, Hans v. Weber, Insel, Drugulin, B. Cassirer, S. Fischer Verlag, Dreiangel-Druck, Avalin-Druck, Pan-Presse, Prospero-Druck, Daphnis-Druck, Amalthea Verlag, Hesperos Verlag) legszebb 20. századi termékeiből. Kellner ugyanakkor igen gazdag készletet tartott különleges, ritka francia könyvekből is, amelyek többsége díszes amatorkiadásban, neves illusztrátorok, képzőművészek grafikáival látott napvilágot (például Boucher, Deveria, Doré, Eisen, Grandville, Gravelot, Rops). Ezek a legtekintélyesebb, többnyire párizsi kiadói és nyomdai műhelyekből, bibliofil társaságoktól (például Quantin, H. Floury, Didot, Calman Lévy, Fournier, Librairie

⁷⁶ Kellner István amatőr könyvkereskedésének hirdetése: *Libellus* (b). A sorozatos kötetekkel együtt csaknem 200 könyv és 4 reprodukció (illusztráció, könyvkötés) szerepelt a katalógusban. Kellner a következőképpen adta meg a márka árfolyamát: 1 márka=4 korona. *Kellner István könyvesboltjának kiállítása* (1919), 5.

⁷⁷ Uo., 38.

⁷⁸ *Katalog* [1920], *Katalog* [1921], KELLNER (1921).

⁷⁹ A könyvkatalógusok tételeiben jó néhány átfedés van.

des bibliophiles, Société des bibliophiles françois, Société des dilettantes, Plon) kerültek ki. A 19–20. századi kiadványok mellett Kellner igen változatos 18. századi francia illusztrált könyvanyagot vonultatott fel a korszak kedvelt olvasmányaiából, a világirodalom klasszikusaitól a maguk korában nagy népszerűségnek örvendő francia szerzők munkáiig. A legértékesebb kötetek közül érdemes néhányat felsorolni: Boileau, *Ouevres*, 1747; d'Épinay, *Conversations d'Émilie*, 1781; Grécourt, *Oeuvres complètes*, 1796; Hénault, *Nouvel Abrégé chronologique de l'Histoire de France*, 1752; Ovide, *Les métamorphoses*, 1808 (Boucher, Eisen, Gravelot, Monnet, Moreau és az ifjabb Moreau illusztrációival); Querlon, *Le triomphe de Grâces*, 1775 (Boucher és Moreau illusztrációival); Térrence, *Comoediae sex*, 1753 (Gravelot illusztrációival). A változatos könyvkészletben Cervantes *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (1780) spanyol nyelvű és Milton *Le Paradis perdu* (1792) című angol-francia kétnyelvű munkája volt a legdrágább. Az előbbi 50 ezer, míg az utóbbi 40 ezer márkába került 1920-ban.⁸⁰

A fent említett könyvek mellett a könyv- és műgyűjtők érdeklődésére számot tartó, a bibliofília, könyv-, grafika- és kultúrtörténet tárgykörébe tartozó munkák is szép számmal szerepeltek: például Richard du Bury, *Philobiblon*, 1912, Insel Verlag; *100 Silhouetten*, 1913 (egy 18. századi névtelen bécsi mester száz sziluettje egész bőr kötésben); Walter von zur Westen, *Berlins graphische Gelegenheitskunst. I–II*, 1912 (művészi, merkantil és reklámgrafikai alkotások, metszetek, névkártyák, plakátok, ex librisek stb. gyűjteménye). A kereskedő tájékozottságát mutatja, hogy üzletében fellelhető volt Octave Uzanne, a hírhedt 19. század végi francia bibliofil, író és kiadó csaknem összes munkája, köztük a bibliofíliával foglalkozó *Caprices d'un bibliophile* (1878, Rouveyre) és a *La nouvelle bibliopolis. Voyage d'un novateur aux pays des Néo-ícono-bibliomanes* (1897, Floury, Félicien Rops frontispice-ével) is.⁸¹

A könyvkatalógusokban elenyésző számban bár, de felbukkant néhány szép hazai kiadású, illetve magyar vonatkozású könyv is. Ilyen volt Malonyay Dezső négykötetes műve, *A magyar nép művészete* (1907, Franklin), valamint a külföldön ismertté vált grafikusművész, Willy Pogány (Pogány Vilmos) illusztrációival díszített *Parsifal* és *Rubaiyat*. Rippl-Rónai Józsefnek a Nyugat kiadásában megjelent *Emlékezéseit*, amely „pergament hát- és nyersselyemkötésben a művész sajátkezű aláírásával” készült, a könyvkereskedő az egyik legszebb hazai amatőr kiadású könyvként tüntette fel katalógusában. Lázár Bélának két, német és francia nyelvre lefordított könyve is szerepelt a listán. Szinyei Merse Pálról írt ismertetése 39 műmelléklettel a képzőművészeti kiadványokra szakosodott lipcsei Klinkhardt & Biermann kiadó gondozásában jelent meg (*Paul Merse von Szinyei, ein Vorläufer der Pleinairmalerei*, 1911), míg Courbet-ről szóló tanulmánya a párizsi H. Floury kiadónál (*Courbet et son influence à l'étranger*, 1911). De meg lehetett nála vásárolni Heine *Doktor Faustus*ának 400 számozott példányban megjelent német luxuskiadását is Divéky József színezett illusztrációival és könyvdíszével, valamint az Amicus kiadó első bibliofil kiadványának német nyelvű kiadását (Petőfi *Der Fährman*, 1920) Márfy Ödön kőrajzaival.⁸² Feltételezhető, hogy üzletében a katalógusokban feltüntetettek túl egyéb igényes kiadású hazai munkák is megtalálhatók voltak.

⁸⁰ *Katalog* [1920], 42, 45.

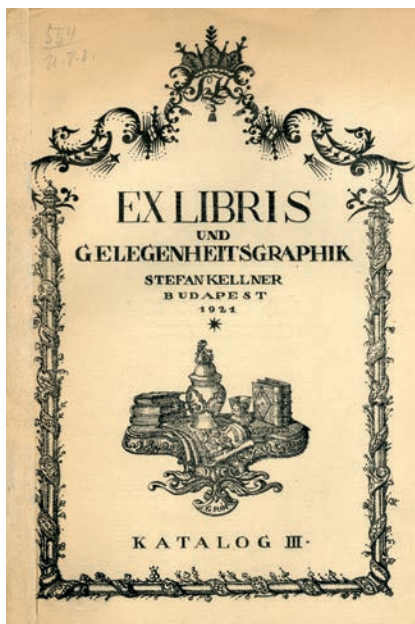
⁸¹ *Katalog* [1921], 86; *Katalog* [1920], 74.

⁸² Kellner István könyvesboltjának kiállítása (1919), 22, 25, 26, 31; *Katalog* [1920], 33; *Katalog* [1921], 71, 99.

Kellner az eddig felsorolt kiadványok mellett a könyvgyűjtők körében népszerű, de tiltott voltuknál fogva igen borsos árú, erotikus munkák kereskedelmével és kiadásával is megpróbálkozott. Ezek hátterében nem kizárólag üzleti érdekek, hanem érdeklődésének és gyűjtőszenvédélyének személyes motivációi is meghúzódtak. Ifjúkora óta megszállottan gyűjtötte ugyanis az erotikus vonatkozású, művészi értékkel rendelkező könyveket, grafikákat, beleértve az ex libriseket. Erről árulkodnak a saját gyűjteménye részére készített könyvjegyek is.⁸³ Nem meglepő tehát, hogy Kellner könyv- és műkereskedői, valamint kiadói tevékenységében az erotikus munkák is hangsúlyos szerephez jutottak. Eladásra kínált változatos és könyvművészetiileg figyelemreméltó, úgynevezett *erotica et curiosa* anyagában üzletének könyvkatalógusai szerint a különböző korok élőlő, pajzán műveitől a „legveszedelmesebbnek” tartott és üldözött, illusztrált pornográf munkákig szinte minden fellelhető volt.⁸⁴

Kellner antikváriumának könyveiről általánosságban elmondható – bár a katalógusokban szereplő kötetek készletének csak egy részét tették ki –, hogy a legtöbb könyv meglehetősen kis példányszámban (200–1000), művészileg értékes, kiemelkedően szép, olykor pazar kiállításban jelent meg, és az egyes korok legismertebb könyv- és képzőművészeinek illusztrációival volt díszítve. Jó néhány kötet egyszeri számozott példányban, kereskedelmi forgalmon kívüli magánkiadásban készült; gyakran díszes (például kézzel festett selyem-, egézbőr, félpergamen, maroquin-) kötésben és különleges (japán, van Gelder stb.) papíron jelent meg. Ebből kifolyólag a nyomtatványok igen kelendők voltak a bibliofilek körében. A könyvek speciális témája, származása, nehezen hozzáférhető, ritkaságszámba menő, nemegyszer tiltott mivolta csak fokozta értéküket. Ami a tárgykorokot illeti, a szépirodalmi és képzőművészeti munkák voltak túlsúlyban, de szembeötlő volt az erotikus vonatkozású kiadványok nagy száma is.

Mint azt a könyvkatalógusok is tanúsítják, Kellner több tucat német, francia, holland, belga, osztrák és angol képzőművész önálló grafikai alkotását, akvarelljét, rajzát, kis szériában megjelent, különböző sokszorosító technikákkal készült, szignált nyomatát (litográfia, réz- és fametszet) kínálta eladásra.⁸⁵ Rembrandt rézmetszete és Daumier akvarellje (ezért kérte a legmagasabb összeget, 12 ezer márkát) mellett többek között a korszak ismert szecessziós, impresszionista és expresszionista művészeinek ceruzarajzait és grafikáit (Bayros, Beardsley, W. Geiger, O. Larsen, Matisse, Pascin, E. Ranzenhofer, Segonzac, Slevgt, Walser stb. műveit) is meg lehetett vásárolni. A grafikai anyagban



27. Exlibris und Gelegenheitsgraphik



28. Aus der Kunsthandlung Stephan Kellner

⁸³ Pl. *Eroticis Stefan Kellner; Livres Galants Etienne Kellner* (Armand Rassenfosse, 1913); *Collections Galantes Etienne Kellner* (Gara Arnold, 1915); *Sammlung Kellner*. Ezúton mondok köszönetet Tony Feketének, hogy megmutatott néhány, a gyűjteményében található Kellner-ex librist: TFGY.

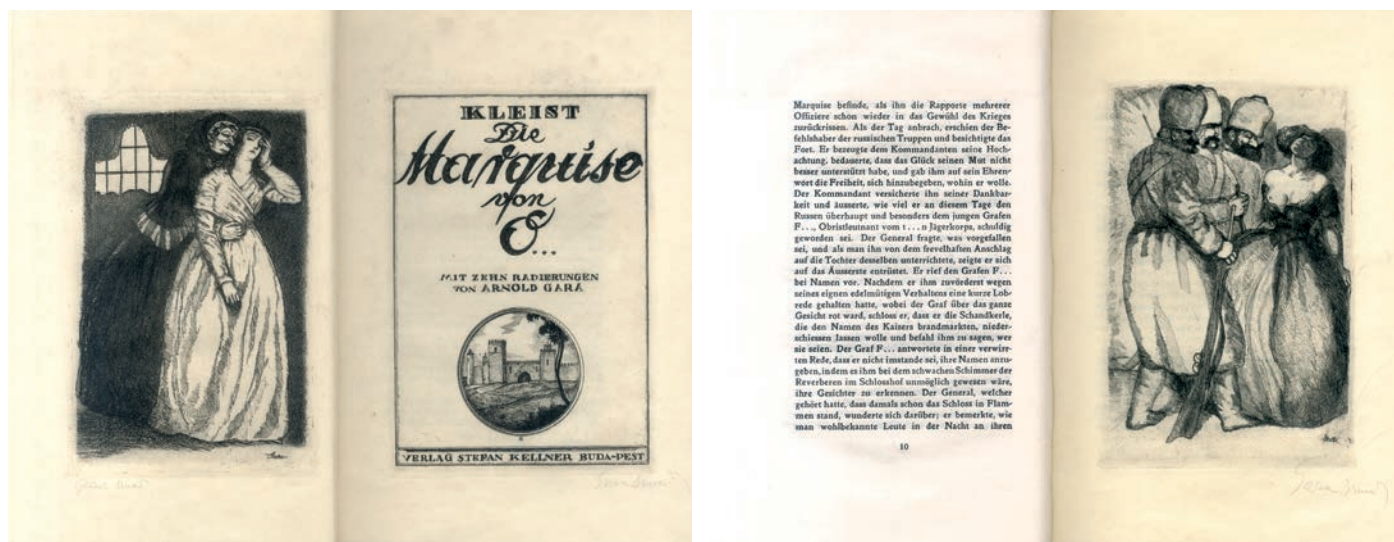
⁸⁴ Vö. FARKAS (2010).

⁸⁵ *Katalog* [1920], 77–99 (17 reprodukcióval); *Katalog* [1921], 88–97.

Klimt és Schiele aktrajzai is szerepeltek. Klimttől 61, pecséttel ellátott, többségében ceruzarajzot kínált eladásra. A grafikák között néhány magyar alkotás is előfordult Belányi Viktortól, Divéky Józseftől, Gara Arnoldtól, báró Hatvany Ferenctől, Jaschik Álmostól, Prihoda Istvántól és Vadász Miklóstól.

Kellner István ugyanakkor nem csupán könyveket, grafikai albumokat, eredeti rajzokat és akvarelleket árusított, hanem a kisgrafika műfajába tartozó ex libriseket is. Egyedülálló, 20. század eleji modern alkalmi grafikai gyűjteménye egy részéről 1921-ben saját kiadású, német nyelvű katalógust jelentetett meg 1000 számozott példányban. A kötetekből 150 darab, egészborbe kötött luxuskiadás is készült, amelyekhez 10 eredeti grafikát is mellékelte.⁸⁶ A kiadvány több száz német, osztrák és svájci művész csaknem 7900 könyvjegyének leírását és néhányuk reprodukcióját tartalmazta. Az ábécésorrendben közölt alkotók ex libriseinél többnyire feltüntették a tulajdonos nevét, a felirat szövegét, a keletkezési évet és a technikát is. A katalógussal kettős célja volt a *marchand-amateur*ek: üzleti és szakmai. Egyrészt tétélesen bemutatta eladásra szánt értékes gyűjteményét, amelyet egyben akart értékesíteni; másodszor meg akarta osztani a világgal hosszú évek fáradságot nem

⁸⁶ [KELLNER István]: Vorwort, in KELLNER (1921), III–IV. A kötet összeállításában az ismert gyűjtő, Reich Milton Oszkár volt Kellner segítségére, akinek *Über die Entwicklung des Exlibris* című rövid írása az előszó után következett.



29–30. *Die Marquise von O...*

kímélő gyűjtőmunkájának tapasztalatait. A praktikus kézikönyvként is használható kiadvány segítséget kívánt nyújtani a gyűjtőknek az 1900 és 1920 között készült ex librisek meghatározásához. Bár a katalógusban felsorolt gyűjtemény eladásáról egyelőre nincsenek információink, a kézikönyv abban a tekintetben maximálisan elérte célját, hogy megkerülhetetlen forrása lett a 20. századi ex libris művészet történetének.

Kellner István amatőr könyvek iránti szeretete gyűjtő- és kereskedőtevékenysége mellett a könyvkiadás terén is megnyilatkozott.⁸⁷ Műkedvelő kiadóként megjelentetett amatőr-bibliofil kötetei közül legalább fél tucat a legkifinomultabb

⁸⁷ 1920 elején már amatőr könyvkiadóként és könyvkereskedőként tette közzé hirdetéseit: *Libellus* (d).

könyvgyűjtők részére készült. A kiadványok igényes nyomdai kivitelben (például Pápai Ernő műintézete, Thália Nyomda), gyönyörű kötésben (Biró Márta könyvkötőművész műhelyében) és neves magyar grafikusművészek (például Gara Arnold, Gróf József, Jaschik Álmos, Zádor István, Byssz Róbert) illusztrációival, könyvdíszével láttak napvilágot. A kiadó több könyvét az Amicus kiadóvállalatéhoz hasonlóana Magyar Bibliophil Társaság reprezentatív könyvkiállításain is szerepeltették.

Elsőként két, számozott és szignált nyomatos aktmappát jelentetett meg, amelyeket a német nyelvű címből és kolofonból ítélve nem csupán a magyar közönségnek szánt. Az osztrák Arthur Paunzen 15 rajzát tartalmazó album 1919-ben, míg Santho Imre 10 litográfiája 1920-ban látott napvilágot.⁸⁸ 1921-ben adta ki Heinrich von Kleist német nyelvű, *Die Marquise von O...* című prózai művét Gara Arnold finom rézkarcaival, 500 számozott példányban. A művész az illusztrációk sokszorosítását az országban elsőként megnyílt Dorottya utcai Rézkarcnyomó Műhelyben készítette.⁸⁹ Az első 25 kötet egész bőr kötetést kapott; a tokkal ellátott könyvhöz mellékeltek 10 eredeti grafikát, amelyeket Gara egyenként ellátott kézjeggyel. Kellner másik kötetét, Vörösmarty *Csongor és Tündéjét* a hazai bibliofília egyik remekműveként tartják számon. A könyvből csupán 250 számozott amatőrpéldány készült Jaschik Álmos 10 eredeti színes körképével. Az igényes nyomdai munkákat Pápai Ernő műintézete végezte, az egészpergamen, egész bőr és imitált pergamenkötést Biró Márta könyvkötőművész tervezte és készítette. Bibliofil szempontból Berzsenyi Dániel *Válogatott verseinek* megjelentetése is figyelmet érdemel. A kötet szecessziós könyvdíszait, akárcsak Kellner két korábbi katalógusának címlapját, Gróf József készítette. A könyvből 300 számozott példány készült, amelyből az első 25 egész bőr kötetést kapott. A gondos nyomdai minőségről szintén Pápai Ernő üzeme gondoskodott. Kellnernek még két kötetét érdemes megemlíteni: E. T. A. Hoffmann *Az elhagyott ház* című művét Zádor István 10 körképével, amely 500 számozott példányban készült, és Lestyán Sándor *Mary-Mariska* című könyvét, amely fűzött, eredeti borítóban jelent meg Falus Elek vignettájával.⁹⁰ A beharangozott mesekönyv – Kállay Miklós *A csodafa* című könyve, illetve annak német fordítása Jaschik Álmos 12 színes illusztrációjával – feltehetőleg végül nem jelent meg.⁹¹

Kellner itt bemutatott ambiciózus és magas színvonalú antikváriusi, illetve kiadói vállalkozásai ígéretes indulásuk ellenére hamar kudarcba fulladtak. Ennek egyik oka az volt, hogy a szép könyvek iránt érdeklődő, azt gyűjtő és arra áldozni is képes vásárlók száma a bibliofil könyvkultúra rövid ideig tartó húszas évek eleji



31. Csongor és Tünde

⁸⁸ PAUNZEN (1919); SANTHO (1920). Az utóbbi kötet miatt indított perhez lásd FARKAS (2010), 91–93.

⁸⁹ Mórícz Miklósné rézkarcnyomó műhelyéhez lásd ZSÁKOVICS (2001), 60–62. Feltehetőleg Gara többi, Kellner részére tervezett kisgrafikája is a műhelyben készült.

⁹⁰ KLEIST [1921]; VÖRÖSMARTY [1921]; BERZSENYI (1921); HOFFMANN (1921); LESTYÁN (1921b).

⁹¹ A meghirdetett kiadvány a tervek szerint 250 számozott példányban, kizárólag előfizetők részére látott volna napvilágot, pergamen-, egész bőr és kartonkötésben, 1–50-ig a szerző és a művész aláírásával. Az illusztrációkat a Magyar Aquarellisták és Pasztellfestők Egyesülete kiállításán is meg lehetett tekinteni. Vö. német és magyar nyelvű hirdetések: *Libellus* (c), *Libellus* (d).

fellendülése ellenére továbbra is alacsony maradt. A Kellner által árult és kiadott erotikus munkák miatt megindult nyomozások és perek feltehetően szintén nagyban hozzájárulhattak ahhoz, hogy 1925-től Bécsbe tette át székhelyét, és néhány évig ott folytatta könyv- és műkereskedői vállalkozását.⁹² Pályájának és életének további alakulása egyelőre nem ismert.

⁹² Vö. FARKAS (2010).

BIBLIOGRÁFIA

Levéltári és kéziratári források

- BFL (a) – Budapest Főváros Levéltára (BFL). VII. 2. e. Cégbíróági iratok (Cg). 14444. Amicus könyvkiadó vállalat Reiter és Engl cég.
 BFL (b) – BFL VII. 2. e. Cg. 1905/734. Reiter Adolfné cége.
 BFL (c) – BFL VII. 2. e. Cg. 8725/4. Kellner Adolf cége.
 BFL (d) – BFL VII. 2. e. Cg. 9001. Kellner István amateur könyvkereskedése.
 BFL (e) – BFL VII. 18. d. 05/174 – 1925. (A *Becker Bábby* című album peranyaga.)
 BFL (f) – BFL XV. 20. A 562, 1927. év 7. sz., Kellner Adolf halotti anyakönyvi bejegyzése.
 MTAKK (a) – Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár (Tevan Andor iratai) Ms. 10.407/87. Reiter László levele Tevan Andornak, 1918. október 1.
 MTAKK (b) – Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár (Tevan Andor iratai) Ms. 10.437/1. Szentkúty Pál: Néhány szó egy új magyar könyvremekről. A Tevan cég könyvhirdetése a *Nyársforgató Jakab meséi* című könyvhöz.
 MTAKK (c) – Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár (Tevan Andor iratai) Ms. 10.417/75. A Tevan kiadó szórólapja.
 MTABTK-MGY – MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont – Művészettörténeti Gyűjtemény, Magyar Művészek Lexikona Gyűjtemény
 TFGY – Tony Fekete Gyűjtemény

Nyomtatott források

- ADY (1920a) – *Ady Endre első verseskötete*. Előszó ÁBRÁNYI Emil. Bp., Amicus, 1920.
 ADY (1920b) – Ady Endre: *Az új Hellász*. (Tanulmányok, cikkek, naplójegyzetek). KOZMA Lajos könyvdiszeivel. Bp., Amicus, 1920.
 ADY (1921) – Ady Endre: *Margita élni akar*. „Verses história, melyet szeretettel ajánlok figyelmébe azoknak, akik szeretnek.” S. a. r., előszó FÖLDESSY Gyula. KOZMA Lajos könyvdiszeivel és illusztrációival. Bp., Amicus, 1921.
 ADY (1922) – Ady Endre: *Szerelem*. [Bp.], Amicus, 1922.
 ADY (1923a) – Ady Endre: *Levelek Párisból*. Szerk. FÖLDESSY Gyula. Bp., Amicus, 1923.
 ADY (1923b) – Ady Endre: *Márkó király. Ballada*. Hasonmás kiadás. Előszó ADY Lajos. Bp., Amicus, 1923.
 ADY (1923c) – Ady Endre: *Még egyszer. Versek*. Előszó FÖLDESSY Gyula. Bp., Amicus, 1923.
 ADY (1923d) – Ady Endre: *Rövid dalok egyről és másról. Ady Endre százhetvennégy ismeretlen verse*. Összegyűjt., s. a. r. FÖLDESSY Gyula. Bp., Amicus, 1923. Fametszetes címlap KOZMA Lajos.
 ADY (1923e) – Ady Lajos: *Ady Endre*. (Életrajz). Bp., Amicus, 1923.
 ADY (1924a) – Ady Endre: *Levél az apámhoz*. Bp., Amicus, 1924.
 ADY (1924b) – Ady Endre: *Morituri*. Kiad., bev. REITER László. Bp., Amicus, 1924.
 ADY (1925a) – *Ady Endre párisi noteszkönyve*. Ady Lőrincné megbízásából. S. a. r., előszó, jegyz. ADY Lajos. Borítórész REITER László. Bp., Amicus, 1924.
 ADY (1925b) – Ady Endre: *Levél az öccséhez*. Bp., Amicus, 1925.
Ady almanach (1924) – *Ady almanach*. Szerk. REITER László. RIPPL-RÓNAI József rajzaival, FÁY Dezső és SZÖNYI István egy-egy eredeti fametszetével. Bp., Amicus, 1924.

- Almanach* (1918) – *Almanach az 1919 esztendőre*. KOZMA Lajos fametszeteivel. Gyoma, Kner Izidor kiadása, 1918.
- Amicus* [1922] – *Amicus 1920, 1921, 1922*. REITER László borítórájával, KOZMA Lajos, FÁY Dezső, DERKOVITS Gyula és SZÖNYI István illusztrációival. Bp., Amicus, [1922].
- BÁLINT (1923) – BÁLINT Jenő: *Benedek Péter földmíves-festőművész*. Bp., Amicus, 1923.
- BÁLINT (1929) – BÁLINT Jenő: *Művészfejek*. Bev. CSÓK István. Bp., Amicus, 1929.
- BENES (1928) – BENES Klára: *A nevető ember*. Mesekönyv. REITER László rajzaival. Bp., Amicus, 1928.
- BERZSENYI (1921) – *Berzsenyi Dániel válogatott versei*. Bevezette FÜST Milán. GRÓF József könyvdiszeivel. Bp., Kellner István, 1921.
- BOKROS-BIRMAN [1922] – BOKROS-BIRMAN Dezső: *Jób. Kilenc rajz*. Bev. ELEK Artúr. H. n., Amicus, [1922].
- DERKOVITS [1920?] – JULES DERKOVITS: *Pandämonium. Lithographies originales*. [Paris?], Á Cythère, [1920?].
- DÉZSI (1927) – *Pesti György haláltáncéneke Holbein képeivel*. Bev., közli DÉZSI Lajos. [Bp.], Magyar Bibliophil Társaság, 1927.
- ELEK (1922) – *Nagy Balogh János élete és művészete, 1874–1919. Egy ismeretlenül élt festő emlékkönyve*. Szerk. ELEK Artúr. Bp., Amicus, 1922.
- ELEK (1929) – ELEK Artúr: *Fáy Dezső, a festő és illusztrátor*. Bp., Amicus, 1929.
- ERNST [1920a] – *Külföldi mesterek magyar vonatkozású művei*. Az Ernst-Múzeum leíró lajstroma, 1. Bev. ERNST Lajos. [Bp.], Kellner, [1920].
- ERNST [1920b] – *Auf Ungarn sich beziehende Werke ausländischer Meister. Führer durch das Ernst-Museum*, 1. [Bp.], Kellner, [1920].
- FÜST (1922) – FÜST Milán: *Ádvent. Regény*. DERKOVITS Gyula rajzaival. Bp., Amicus, 1922.
- GENTHON (1928) – GENTHON István: *Korb Erzsébet*. Bp., Amicus, 1928.
- GRANT (1927) – VALÉR GRANT [Grünwald Valéria]: *Agy és szív*. Bp., Amicus, 1927.
- HOFFMANN (1921) – E. T. A. HOFFMANN: *Az elhagyott ház*. Ford. KOVÁCS DÉNES. ZÁDOR István kőrajzaival. H.n., Kellner István, 1921.
- Die Initiale* (1921) – *Die Initiale. Zeitschrift für Bücherfreunde*, 1 (1921), április (hátsó borító).
- Irodalmi tájékoztató* (1925) – Az Amicus könyvhirdetése, in *Irodalmi tájékoztató. Válogatott könyvek jegyzéke* 1925. [Bp.], Révai Testvérek Irodalmi Intézet Rt., 1925, 85.
- JUHÁSZ (1933) – JUHÁSZ Andor: *Halló itt London*. REITER László borítójával és grafikáival. Bp., Révai, 1933.
- KÁLLAI (1925a) – KÁLLAI Ernő: *Új magyar pikúra*. Bp., Amicus, 1925.
- KÁLLAI (1925b) – ERNST KÁLLAI: *Neue Malerei in Ungarn*. Leipzig, Klinkhardt & Biermann Verlag, 1925.
- KÁLLAI (1928) – *Bokros-Birman Dezső szobrász*. Előszó KÁLLAI Ernő. Bp., Amicus, 1928.
- Katalog* [1920] – *Stefan Kellner Buchhandlung Budapest. Luxusdrucke. Livres illustrés des 18–20e siècle. Graphik. Katalog 1*. GRÓF József címlapjával. Bp., Stefan Kellner, [1920].
- Katalog* [1921]. – *Moderne Deutsche Vorzugsdrucke. Französische und Englische Werke des XVIII–XX. Jahrhunderts. Original Graphik. Katalog 2*. Bp., Stefan Kellner [1921].
- KELETI (1920) – KELETI Arthur: *Az boldogtalan Raymondo és az szerentsés Bertrandus Lovagoknak Hiteles Szerelmes Története 7 képben avagy: a csalfa Bertrandus Lovag Házassága s Miképpen Ejtették Törbe s küldték el a Nemes Rajmondo Lovag a Szent Sírhoz és hogyan jöve vissza s Mula Ki. Grotesque Játék*. A szöveget jambusokba tette KELEMEN Viktor, az illusztrációkat és könyvdiszeket készítette VÉRTES Marcell és GRÓF József, címlap GARA Arnold. Bp., Pallas nyomda, 1920.
- KELETI (1927) – KELETI Arthur: *Az igaz Irodalom Megtűfoltatása s az silány és hivságos Komédiáknak Megbetsültetése vagyis: a' szépműnyű Goethe úr befogatása az Könnyű Múzsza Kocsijába. Tragikus Báb-színházi Komédia Egy Felvonásban*. FÁY Dezső rajzaival. Bp., Amicus, 1927.
- KELETI (1928) – KELETI Arthur: *Angyalí üdvözet*. 2., bőv. kiad. MOLNÁR C. Pál fametszeteivel. Bp., Amicus, 1928.
- KELETI (1923a) – KELETI Arthur: *Pax vobiscum avagy: egy költő pásztorlevele a nyájas olvasókhöz, amelyben Padovában eltöltött boldog napjait idézvé, látni tanítja, inti, megfeddi őket s végül is megbékél velük*. FÁY Dezső 51 kőrajzával. H. n., Amicus, 1923.
- KELETI (1923b) – ARTHUR KELETI: *Pax vobiscum. Das ist: eines Dichters Hirtenbrief an die wohlgeneigten Leser, worinnen er, seiner glücklichen Tage in Padua gedenkend, obgenannte Leser sehen lehrt, sie vermahnt und schliesslich Frieden macht mit ihnen*. Mit 51 angenehmen Bildern des Malermeisters Desider von Fay geziert. Übersetzt von Heinrich HORVÁTH Henrik. Bp., Amicus Verlag, 1923.

- Kellner István könyvesboltjának kiállítása (1919) – Kellner István könyvesboltjának kiállítása az Ernst-Múzeumban. Előszó KELLNER István. Bp., k. n., 1919.
- KELLNER (1921) – Stefan KELLNER: *Ex libris und Gelegenheitsgraphik. Katalog 3. (Moderne Exlibris)*. GRÓF József címlapjával. Bp., k. n., 1921.
- KLEIST [1921] – Heinrich von KLEIST: *Die Marquise von O...* GARA Arnold 10 rézkarcával. Bp., Kellner István, é. n. [1921].
- KOVÁCS (1927) – KOVÁCS Kálmán: *A színpad erkölce*. REITER László borítótervével és grafikáival. Bp., Amicus, 1927.
- LAMACS (1928) – LAMACS Sándor: *Szicília*. Fametszetű képek, borító, tipográfia REITER László. Bp., Amicus, 1928.
- LEHEL (1922a) – LEHEL Ferenc: *Gulácsy Lajos dekadens festő*. Bp., Amicus, 1922.
- LEHEL (1922b) – LEHEL Ferenc: *Csontváry Tivadar a posztimpresszionista festés magyar előfutára*. Bp., Amicus, 1922.
- LEHEL (1923) – LEHEL Ferenc: *A keresők. 1. Cézanne*. Bp., Amicus, 1923.
- LESTYÁN (1921a) – LESTYÁN Sándor: *Vah-Ta-Vah és a Somoserdő mohikánjai*. PÖLYA Tibor rajzaival. Bp., Amicus, 1921.
- LESTYÁN (1921b) – LESTYÁN Sándor: *Mary-Mariska*. Bp., Kellner István, 1921.
- Libellus* (a) – *Libellus. Gyűjtők, múzeumok és könyvtárak leveles ládája*, 1919. I. évf., (okt. 15.) 1. sz., 12.
- Libellus* (b) – *Libellus. Gyűjtők, múzeumok és könyvtárak leveles ládája*, 1919. I. évf., (nov. 15.) 2. sz., 28.
- Libellus* (c) – *Libellus. Gyűjtők, múzeumok és könyvtárak leveles ládája*, 1919. I. évf., (dec. 15.) 3. sz., 37.
- Libellus* (d) – *Libellus. Gyűjtők, múzeumok és könyvtárak leveles ládája*, 1920. II. évf., (márc. 5.) 2–3. sz., 24.
- LOFTING (1933) – Hugh LOFTING: *Doktor Dolittle és az állatok*. REITER László grafikáival. Bp., Káldor, 1933.
- LUKÁCS (1929a) – *Magyarok a kultúráért. A magyar munka eredményei az emberi művelődés terén*. Szerk. LUKÁCS György. Fametszetű könyvdiszkek, kötés, előzékpapír tervei REITER László. Bp., Magyar–Francia Kultúrliga, 1929.
- LUKÁCS (1929b) – *La Hongrie et la civilisation*. Réd. par Georges LUKÁCS. (Vol. 1–3.). Paris, Renaissance du Livre, 1929.
- Magyar művészeti könyvtár (1927) – Magyar művészeti könyvtár, 1–24. Bp., Amicus, 1927.
- YBL Ervin: *Donatello*. I. 1927. (1–3).
- SZENTIVÁNYI Gyula: *Barabás Miklós művészete*. 1927. (4–5).
- RÉTI István: *Hollósy Simon*. 1927. (6–7).
- BÁLINT Jenő: *Vaszarj János művészete*. 1927. (Magyar művészeti könyvtár (8–9).
- YBL Ervin: *Donatello*. II. 1927. (10–12).
- GAUTIER, Théophile: *Zichy*. Ford., bev. RÓZSAFFY Dezső. 1927. (13–14).
- YBL Ervin: *Donatello*. III. 1927. (15–18).
- RABINOVSKY Máriausz: *Daumier*. 1927. (19–20).
- VÁMOS FERENC: *Lechner Ödön*. 1927. (21–24).
- MAJOVSZKY [1923] – *A nyomtatott könyv díszítése. Fametszet. A Magyar Bibliophil Társaság negyedik kiállítása*. Szerk. MAJOVSZKY Pál, előszó FELVINCZI TAKÁCS Zoltán. Bp., Magyar Bibliophil Társaság, [1923].
- MUNKÁCSY (1921) – MUNKÁCSY Mihály: *Emlékeim*. Bev. FELEKY Géza. Bp., Amicus, 1921.
- PAUNZEN (1919) – Arthur PAUNZEN: *15 Aktzeichnung. Original lithographien. Erster Kellnerdruck*. Bp., Verlag Stefan Kellner, 1919.
- PETŐFI (1920a) – PETŐFI Sándor: *Szilaj Pista. Salgó*. Bev. BABITS Mihály. MÁRFFY Ödön eredeti körrajzaival. Bp., Amicus, 1920.
- PETŐFI (1920b) – Alexander PETŐFI: *Der Fährmann. Die Burg der Schrecken*. Mit Originallithographien von Edmund von MÁRFFY. Bp., Amicus, 1920.
- PETŐFI (1922) – PETŐFI Sándor: *János vitéz*. Bp., Amicus. 1922.
- PETROVICS Elek: *Újakról és régiekről. Művészettörténeti dolgozatok*. Bp., Amicus, 1923.
- RABINOVSKY (1927) – RABINOVSKY Máriausz: *Az új festészet története, 1770–1925: a nyugateurópai festészet kialakulása*. Bp., Amicus, 1927.
- Régi népballadák könyve (1921) – Molnár Anna, Júlia szép leány, Kőmíves Kelemenné és egyéb régi balladák könyve. Összeáll., kísérszöveg ANGYAL Géza. (Előcím: *Régi népballadák könyve*). KOZMA Lajos fametszeteivel. Bp., Amicus, 1921.

- Régiségek – Ritkaságok (1920–1924) – Régiségek – Ritkaságok könyvsorozat, I–VIII. Bp., Amicus, 1920–1924.
- I. LUKIANOS: *Szép lányok egymásközt* (sic!). Ford. RÉVAY József. LEIDENFROST Sándor rajzaival. 1920.
 - II. PETRONIUS: *Trimalchio lakomája*. Ford., bev., RÉVAY József. LEIDENFROST Sándor könyvdiszeivel. 1920.
 - III. CAYLUS grófja: *Vilmos kocsis históriája*. Ford. ANGYAL Géza. REITER László rajzaival. 1920.
 - IV. *A házaselet tizenöt öröme*. Ford. DÉVAI Pál. LEIDENFROST Sándor címlapjával. 1921.
 - V. FIRENZUOLA: *Szerelmi széphistóriák*. Ford., utószó HONT Rezső. GRÖF József borítójával. 1922.
 - VI. Hans SACHS: *Farsangi komédiái*. Ford. és kísérszó ANGYAL Géza. 1923.
 - VII. VOLTAIRE: *A vadember. Igaz történet Quesnel páter kézirata nyomán*. Ford. GYERGYAI Albert. FÁY Dezső rajzaival. 1924.
 - VIII. Jacques CAZOTTE: *A szerelmes ördög*. Ford. ANGYAL Géza. FÁY Dezső rajzaival. 1924.
- REITER (1924) – *Ady-könyv. Dokumentumok az Ady-kérdéshez*. Összegyűjt., borítócímke REITER László. Bp., Amicus, 1924.
- REITER (1927) – REITER László: *Reklám és fametszet*. Bp., Amicus, 1927.
- REITER (1928) – REITER László: *Magyar könyvkultúra: felköszöntő Lerchenfeld gróf német követnek a vezető bibliofilek tiszteletére rendezett estélyén Wienben, 1928 október másodikán német nyelven elmondotta Reiter László*. Bp., Amicus, 1928.
- REITER (1930) – *Reiter László grafizmus*. Előszó VÉGH Gyula. Bp., k.n., 1930.
- RÓNAI [1931] – *Első ének. Rónai Mihály András versei*. Bp., Amicus, [1931].
- SANTHO (1920) – *Becker Báb. Zehn Original Lithographien von Imre v. Santho. Erster Kellner Privatdruck*. Bp., Stefan Kellner Verlag, 1920.
- Száz színész* [1923] – *Száz színész egy sorba... Ujházi Ede és Nyárai Antal szellemének*. GEDŐ Lipót és GELLÉRT Lajos karikatúráival. Bp., Amicus [1923].
- Szent János* (1921) – *Szent János mennyei jelenésekről való könyve*. MÁRFFY Ödön kőrajzaival. Bp., Amicus, 1921.
- SZTRÓKAY (1923) – SZTRÓKAY Kálmán: *Az ördög tanul*. FÁY Dezső színes rajzaival. Bp., Amicus, 1923.
- Új művészet* (1926–1927) – *Új művészet*. Szabálytalan időközben megjelenő füzet. 1–2. Szerk., kiad. REITER László. Bp., Amicus, 1926–1927.
1. *A kubizmus problémája*. Csáky [József] és szobrászata. BOR Pál négy tanulmányával, CSÁKY önéletrajzával. 1926.
 2. RABINOVSKY Máriusz: *Posztimpresszionizmus*. KOVÁCS Kálmán: *A morális színpad. Az etikus színész*. 1927.
- Új Művészet* (1922) – *Új Művészet*. Könyvsorozat II–III. Bp., Amicus, 1922.
- I. BÁLINT Aladár: *Kernstok Károly*. Nem jelent meg].
 - II. HEVESY Iván: *Kádár Béla*. 1922.
 - III. HEVESY Iván: *Boromisza Tibor*. 1922.
- VÖRÖSMARTY (1920) – VÖRÖSMARTY Mihály: *Gondolatok a könyvtárban*. KOZMA Lajos fametszeteivel. H. n., Amicus, 1920.
- VÖRÖSMARTY [1921] – VÖRÖSMARTY Mihály: *Csongor és Tünde. Színjáték 5 felvonásban*. JASCHIK Álmós illusztrációival. Bp., Kellner István, [1921].
- WALDEN [1924] – Herwarth Walden: *Az új festőművészet. Expresszionizmus*. Ford. KENESSEY Sándor. REITER László borítócímkéjével. [Bp.], Amicus, [1924].

Felhasznált irodalom

- ANGYAL (1926) – ANGYAL Géza: Cassirer önkéntes halála, *Literatura*, 1(1926), 3. sz. 20–21.
- BAJKAY (1998) – *Modern magyar litográfia 1890–1930*. („A magyar sokszorosított grafika száz éve” sorozat 2. kötete.) Szerk. BAJKAY Éva. Miskolc, Miskolci Galéria, 1998. (A Miskolci Galéria könyvei, 16).
- BAKOS (2005) – BAKOS Katalin: Fametszet és illusztráció: könyv, album, mappa, sorozat 1920–1940, in *A modern magyar fa- és linóleummetszés 1890–1950*. („A magyar sokszorosított grafika száz éve” sorozat 4. kötete.) Szerk. RÓKA Enikő. Miskolc, Miskolci Galéria, 2005, 71–103 (A Miskolci Galéria könyvei, 26).
- BALABÁN (1988) – BALABÁN Péter: Engl Géza 1894–1988, *Nagyvilág*, 33(1988), 6. sz. 925–926.
- Budapesti cím- és lakjegyzék* (1901) – *Budapesti cím- és lakjegyzék 1900–1901*. XII. évfolyam. Bp., Franklin-Társulat, 1901.
- DÉRY-BÁNYÁSZ-MARGITAY (1912) – *Almanach a Nemzeti Szalon Nyugdíj Intézete javára. (Képzőművészeti Lexikon)*. Szerk. DÉRY Béla, BÁNYÁSZ László, MARGITAY Ernő. Bp., [Nemzeti Szalon] 1912.

- ELEK (1943) – ELEK Artúr: *Reiter László könyvművészete*. Bp., Hungária, 1943.
- FARKAS (2007) – FARKAS Judit: ARS HUNGARICA. Bisztrai Farkas Ferenc és a két világháború közötti művészeti könyvkiadás, in „*Aki nem ír, hanem úr*”. Bisztrai Farkas Ferenc emlékezete. Tanulmányok, visszaemlékezések, dokumentumok. Szerk., jegyz. FARKAS Judit. Bp., Ráció, 2007, 24–82.
- FARKAS (2010) – FARKAS Judit Antónia: Erotika és bibliofília. Kellner István tiltott könyves tevékenysége az 1920-as években, *Korunk*, 2010. 3. folyam, XXI/3. 89–95.
- FARKAS (2011a) – FARKAS Judit Antónia: „Ebben a társaságban együtt szeretnők látni a könyv minden barátját, kultuszának minden odaadó hívét.” A Magyar Bibliophil Társaság története (1920–1949), I–II, *Magyar Könyvszemle*, 127(2011), 3. sz. 341–358; 4. sz. 483–497.
- FARKAS (2011b) – FARKAS Judit Antónia: *Szép könyvek kultusza. Bibliofil könyvkultúra Magyarországon (1914–1949)*. (PhD-disszertáció) Miskolc, Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2011.
- GULYÁS (1990) – GULYÁS Pál: *Magyar írók élete és munkái*. (Új sorozat, VII. kötet) Bp., MTA Irodalomtudományi Intézete–MTA Könyvtára–Petőfi Irodalmi Múzeum, 1990.
- A Gyűjtő (1912a) – Néhány szó az exlibris-gyűjtőkhöz, *A Gyűjtő. Művészeti folyóirat*, 1(1912), 1–2. sz., 42–44.
- A Gyűjtő (1912b) – A Szent-György-Czéh tagnévsora, *A Gyűjtő. Művészeti folyóirat*, 1(1912), 9–10. sz., 449–451.
- HAIMAN (1979) – HAIMAN György: *A Kner család és a magyar könyvművészet. 1882–1944*. H. n, Corvina, 1979.
- KOPÓCSY (1998) – KOPÓCSY Anna: A művészi kőrajzolás itthon és Franciaországban az 1920-as években, in *Modern magyar litográfia 1890–1930*. („A magyar sokszorosított grafika száz éve” sorozat 2. kötete.) Szerk. BAIKAY Éva. Miskolc, Miskolci Galéria, 1998, 163–176 (A Miskolci Galéria könyvei, 16).
- PAPP (1989) – PAPP János: *A szép könyv dicsérete. A Tevan könyvek kritikái*. Békéscsaba–Gyoma, Kner Nyomda, 1989 (A Kner Nyomdaipari Múzeum Füzetei, 16).
- RABINOVSKY (1926) – r. m. [RABINOVSKY Máriusz]: Szemelvények Reiter László munkáiból, *Magyar Grafika*, 8(1926), 2–3. sz., 94–97.
- ROSNER (1932) – ROSNER Károly: A magyar fametszet új mesterei, *Magyar Iparművészet*, 35(1932), 9–10. sz., 161–199.
- SZÁNTÓ (1969) – *A könyv mestere. Kner Imre levelezése korának költőivel, íróival, művészeivel, tudósaival*. Bev. ORTUTAY Gyula, a leveleket összegyűjt, jegyz. ELEK László, vál., szerk. SZÁNTÓ Tibor. Bp., Magyar Helikon, 1969.
- SZENTMIKLÓSSY (1930) – *A magyar feltámadás lexikona*. Szerk. SZENTMIKLÓSSY Géza. Bp., 1930.
- SZÍJ (1968) – SZÍJ Rezső: Az Amicus és Reiter László könyvművészete. Fejezet a XX. századi könyv történetéből, *Művészettörténeti Értesítő*, 17(1968), 1–2. sz., 54–71.
- SZÍJ (1995a) – SZÍJ Rezső: Az Amicus és Reiter László könyvművészete, in *Könyvkiadás, könyvművészet, társadalom*. I. (Cikkek, tanulmányok), Bp., Szenci Molnár Társaság, 1995, 213–234.
- SZÍJ (1995b) – SZÍJ Rezső: Keleti Arthur (1889–1969) könyvművészeti munkássága, in *Könyvkiadás, könyvművészet, társadalom*. I. (Cikkek, tanulmányok), Bp., Szenci Molnár Társaság, 1995, 263–282.
- Új művészet (1926) – Új művészet, *Literatura*, 1(1926), 5. sz., 32.
- VAJDA (1934) – VAJDA János: Négyszemközt Reiter Lászlóval, a Szép Magyar Könyv álmódójával, *Literatura*, 9(1934), május 15., 154–156.
- VOIT (1988) – *Tevan Andor levelesládájából*. Vál., szerk., jegyz., bev. VOIT Krisztina, Bp., Gondolat, 1988.
- ZSÁKOVICS (2001) – ZSÁKOVICS Ferenc: *A rézkarcoló nemzedék 1921–1929. A rézkarművészet megújulása Magyarországon az első világháború után*. (A magyar sokszorosított grafika száz éve” sorozat 3. kötete.) Szerk. RÓKA Enikő. Miskolc, Miskolci Galéria, 2001 (Miskolci Galéria Könyvei, 21).

Internetes források

- CASSIRER – http://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Cassirer
- HVG – E. P: *Másolatok náciknak: A Cassirer család hagyatéka*, HVG online 2011. szept. 16. (http://hvg.hu/kultura/20110916_paul_bruno_cassirer_muerto_2011_szept)
- MÉL – Magyar Életrajzi Lexikon, 1000–1990: <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/>

Lukács Ágota

„Művészetről művészettel” – Kállai Ernő Esztétikai műveltség című írása

Írásom célja Kállai Ernő legelső, s valószínűleg egyik legkevésbé ismert publikációjának, a huszonkét évesen írt Esztétikai műveltség című cikkének elemzése. Az Esztétikai műveltség 1912 őszén jelent meg Kállai főiskolája, a Paedagogium folyóiratában, a *Paedagogiumi Lapokban*.¹ E cikk mellett Kállai műkritikusi pályáját megelőző pedagógus éveiből még két, szintén pedagógiai lapokban publikált írását ismerjük: Az ízlés nevelése (1914), valamint egy német tanulmány recenziója, A tehetséges tanulók kiválasztása (1916).² Mindhárom írás újra megjelent 1999-ben, a Kállai-összkiadás első kötetének függelékében. Elhelyezésüket a következő szerkesztői megjegyzés magyarázza: „Kállai Ernő korai cikkei sem tárgyukat, sem szemléletüket, sem színvonalukat tekintve nem kapcsolódnak szorosabban későbbi, érett írásaihoz. Függelékként azonban közöljük őket, mert azt mindenképpen jól dokumentálják, honnan indult Kállai, tanúsítják a művészetek iránti – kezdetektől meglévő – érdeklődését éppúgy, mint esztétikai és szociális érzékenységét, széles körű tájékozottságát.”³

Kállai fiataalkori írásai, bár valóban nem közelítik meg érett kritikáinak színvonalát, súlyát, mégis figyelmet érdemelnek. Az alábbiakban arra törekszem, hogy a legelső cikk szoros olvasatával megmutassam: több okból is érdemes letörölni a port a kritikus korai írásairól.

Az Esztétikai műveltség legkézenfekvőbb érdekessége már említett dokumentatív értéke. Az írás Kállai életpályájának abban a szakaszában született, amely igen intenzív, élményekben, művészeti találkozásokban gazdag, ugyanakkor az utókor számára meglehetősen feltáratlan periódus. Hiszen az 1910-es évek Kállaijáról a főbb életrajzi adatok ismerete ellenére is meglehetősen elnagyolt képünk van csupán.⁴ Az Esztétikai műveltség nem szolgál ugyan újabb adatokkal a pedagógushallgató Kállairól, de mindenképpen árulkodik ízléséről és művészeti el-

Lukács Ágota (Budapest, 1972) az ELTE Bölcsészettudományi Karán művészettörténet, angol nyelv és irodalom, valamint esztétika szakokon szerzett diplomát. 2001-től a Petőfi Irodalmi Múzeum Művészeti és Relikviatárának muzeológusaként a múzeum 19–20. századi és kortárs képzőművészeti gyűjteményét gondozza, valamint irodalmi és kortárs képzőművészeti kiállításokat rendez.
E-mail cím: lukacs@pim.hu

Ágota Lukács (Budapest, 1972) completed her studies at Eötvös Loránd University in Budapest and has a degree in Art History, English Language and Literature and Aesthetics. Since 2001 she has worked as a museologist for the Art and Relics Collection of the Petőfi Literary Museum and has organized literary and contemporary art exhibitions.
Email: lukacs@pim.hu

¹ Esztétikai műveltség, *Paedagogiumi Lapok*, 1912. november, IX. évf., 3. szám, 2–5; 1912. december, IX. évf., 4. szám, 8–9. A hallgatók által hallgatóknak írt szépirodalmi és tudományos havilap két év szünet után 1912-ben indult újra. Ebben a tanévben a lap főszerkesztője RÁCZ István, szerkesztői GYALAI Mihály és KÁLLAI Ernő voltak.

² Az ízlés nevelése, *A sátoraljaújhelyi államilag és városilag segélyezett nyilvános polgári fiúiskola értesítője az 1913–14. iskolaévről*, Sátoraljaújhely, 1914, VIII, 3–11; A tehetséges tanulók kiválasztása, *Magyar Paedagogia*, 1916, XXV/5, 270–275 (e lapszámból – 384 – azt is megtudhatjuk, hogy Kállai 1916-ban kültagként belépett a Magyar Pedagógiai Társaságba. A Társaság folyóirata volt az IMRE Sándor szerkesztette *Magyar Paedagogia*).

³ TIMÁR (1999), 242.

⁴ Nem ismeretek példaként az 1908-as dévai főreáliskolai érettség követő kétévi nevelősködés, valamint az 1913-as több hónapos külföldi utazás és az 1914. év nyarára eső angliai tartózkodás részletei. 1913-as úttjáról annyi tudható, hogy egy magyar családot házitánítóként kísérve járt az Egyesült Államokban, Angliában, Németországban, Dániában és Svédországban (lásd Kállai életrajzát KÖRNER Évától, MTA MKI, Adattár, MDK C-I-11/1744).

ményeiről, s felkeltheti érdeklődésünket későbbi pályáját is meghatározó tanulmányai és fiataalkori benyomásai iránt.

A cikk megjelenésekor Kállai a budai Paedagogium részeként működő Polgári Iskolai Tanítóképző harmadéves hallgatója történelem, valamint német nyelv és irodalom szakokon. Pedagógusi pályára készül, de – ahogyan szóban forgó írásából is kiderül – erősen vonzódik a képzőművészetekhez, tárlatokat látogat, művészeti albumokat forgat. Későbbi visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy ebben az időben olyan elementáris művészeti élmények érik, amelyek műkritikusi pályáját tekintve is meghatározóknak bizonyulnak.⁵ Főiskolás éveire esik Cézanne művészetével való első találkozása is: 1911-ben egy budapesti műkereskedés kirakatában pillantja meg Cézanne *Kártyázók* című képének reprodukcióját, s a látvány olyan elemi erővel hat rá, hogy gyökeresen és egész életére kihatóan változik meg képzőművészeti ízlése, szemléletmódja.⁶

Eközben Kállai aktívan részt vesz a Paedagogium életében is: elsőéves korától tagja az önképzőkörként működő, Imre Sándor vezette Pedagógiai szakosztálynak, ahol az 1910–1911-es tanévben Schopenhauer filozófiája címmel tart előadást,⁷ a következő évben a szakosztály jegyzője,⁸ majd az 1912–1913-as tanévben elnöke.⁹ Az 1911–1912-es tanévben az Irodalmi szakosztályban is tart két előadást, Naturalismus és impresszionismus, valamint Expressionismus címmel.¹⁰ 1912–1913-ban a *Paedagogiumi Lapok* társszerkesztője, ekkor publikálja Esztétikai műveltség című írását is.

Kállai korai publikációi nemcsak fiataalkori éveiről való képünket árnyalhatják, hanem az érett Kállai műkritikusi oeuvre-jének vizsgálatát és megértését is fontos szempontokkal gazdagíthatják. A fiataalkori írások szemléletmódjának és stílusának a későbbi életművel való összevetése, a kapcsolódási pontok felfedése figyelmünket egy eddig elhanyagolt területre, Kállai művészetfelfogásának és retorikájának gyökereire, forrásaira irányíthatja. A szakirodalom mindeddig sokkal nagyobb figyelmet fordított Kállai kritikusi és művészetszervezői tevékenységének progresszivitására, mint látás- és írásmódjának azokra a jellegzetességeire, amelyek szerves folytatását jelentik a századforduló műkritikusi hagyományának. Mindeközben az érett írások szemléletmódja és stílusa is arról árulkodik, hogy szerzőjük sok tekintetben nagyon szorosan követi szellemi elődeit. Erre világítanak rá első írásai, amelyek egyrészt jól beleilleszkednek az 1910-es évek művészeti irodalmába, másrészt viszont nem egy jellegzetes vonásuk, tartalmi illetve stílusis elemük fellelhető Kállai későbbi, az 1920-as, 1930-as vagy éppen 1940-es években írt kritikáiban.

Térjünk most rá az 1912-es írásra. Az Esztétikai műveltség első részében főként a képzőművészet, a másodikban pedig a lakásművészet 19. századi, illetve korabeli alakulását tárgyalja a szerző. Az alábbiakban a cikk első, az egész szöveg mintegy kétharmadát kitevő képzőművészeti vonatkozású részének, valamint két befejező bekezdésének adom szoros, bekezdésről bekezdésre haladó olvasatát, miközben igyekszem felmutatni az írásnak az érett Kállaival való gondolati és stílusis kapcsolatait is. A könnyebb olvashatóság kedvéért az eredeti cikk vonatkozó szövegrészeit – tehát a cikk első kétharmadát, valamint befejező két bekezdését – rövidebb, legfeljebb néhány mondatnyi kihagyásoktól eltekintve szinte teljes egészében idézem.

⁵ Főiskolás éveinek fő irodalmi és zenei élményeiről, Ady, Móricz és Bartók művészetével való találkozásáról ír *Asszimiláció vagy disszimiláció?* című, 1938-as írásában (in TIMÁR [2004], 106). Ady költészete mindvégig meghatározó marad Kállai számára, időről időre műkritikáit is alakítva: legnagyobb képeleményeinek megfogalmazásában rendre Ady sorait hívja segítségül, legyen szó Egry József, Mednyánszky vagy Picasso művészetéről. (Lásd pl. *Új magyar piktúra 1920–1925* [1925], in TIMÁR [1999], 176; Mednyánszky László [1943], in TIMÁR [2003], 87–88; Picasso [1948], uo., 144–145.)

⁶ Az élményre huszonnyolc év távlatából, 1939-ben emlékszik vissza Kállai. Lásd Paul Cézanne [1939], in TIMÁR (2004), 107–112; Vater Cézanne, *Pester Lloyd*, Budapest, 1943. augusztus 29. (magyar fordítását lásd Cézanne, az ősapa, in FORGÁCS [1981], 198–202).

⁷ Almanach 1911, 53.

⁸ Almanach 1912, 28.

⁹ Almanach 1913, 29; *Paedagogiumi Lapok*, 1912, IX/1–2.

¹⁰ Almanach 1912, 29.

„Ez a cikk nem beszél tudós dolgokról. Úgyis eleget tudunk. Ismereteink nagy tömege súlyosan nehezedik józan, természetes, emberi gondolkodásunkra, ami éppen a művészettel szemben való viszonyunkon látszik meg erősen.” (2)¹¹

A bevezető sorok mögé nem nehéz odaképzelní a harmadéves főiskolai hallgatót, akire ránehezedik a tanulmányai során elsajátítandó ismeretek súlya: az 1910-es években a Polgári Iskolai Tanítóképző tanrendje feszes, a kötelező órák magas száma megterheli a hallgatókat.¹² A másodév végi vizsgákon Kállai történelem és földrajz tárgyakból csupán elégséges osztályzatot szerez,¹³ amiből gyanítható, hogy nem maradéktalan lelkesedéssel sajátítja el a kötelező tananyagot. Személyes élményei is kifejeződhetnek tehát a cikk bevezető mondataiban, ugyanakkor a „józan, természetes, emberi” gondolkodásra rátelepedő ismerettömeg gondolata már a cikk fő témáját vezeti be: az esztétikai befogadásban a tudás, illetve az érzéklet szerepére utal, ahogyan az a folytatásban világossá válik:

„Ha az utcán sétálva szép leánnyal találkozom, egészen önkéntelenül eszembe jut: ejnye, be szép. Ehhez a megállapításhoz nem kell semmiféle női szépségről szóló könyvet elolvasnom, azt sem kell tudnom, hogy mi a neve a leánynak, hány éves, hol lakik stb. Festményekről is csak így kellene véleményt mondanunk.” (2)

A huszonnégy éves fiatalemberhez illő, könnyed hangvétellő hasonlatból naiv lelkesedés érződik: festményekről annyira egyszerűen, magától értetődően formálhatunk véleményt, ahogyan az utcán észrevesszük egy fiatal lány szépségét. A cikk későbbi részei kissé árnyaltabban mutatják az esztétikai élményt, mindazonáltal éppen a fiatalosan merész kezdő felvetés, a képi befogadás problémátlan, hétköznapi és magától értetődő tevékenységként való bemutatása érzékelteti igen szemléletesen a fiatal Kállainak a műbefogadó természetes, spontán reakcióinak erejébe, az ösztönök, érzékek és érzelmek iránytűjébe vetett hitét. Nézete szerint az esztétikai élményben és értéktételben a saját, közvetlen tapasztalás abszolút elsőséggel bír mindenféle előzetes tudással szemben. E gondolat akár a későbbi műkritikus hitvallása is lehetne, aki a kortárs művészetben mindenekelőtt a művekkel és művészekkel való találkozások személyes élményei és saját, autonóm ítéletalkotásai nyomán igazodik el.

A fiatal Kállai már említett Cézanne-élménye jól illusztrálja az Esztétikai műveltség fent idézett bevezető mondatait. A utcai, kirakati nézelődésből születő sorsdöntő találkozást így írja le 1939-es visszaemlékezésében: „*Anélkül, hogy számot adhattam volna róla, éreztem, hogy valami elhatározón, döbbenetesen nagy dologgal kerültem szembe.*”¹⁴ A véletlenül megpillantott reprodukció ereje olyan spontán és racionálisan nem magyarázható módon keríti hatalmába az addig főleg impresszionista képeken iskolázott szemű fiatalembert, amilyen természetesen, ösztönösen ismerheti fel az utcán egy ismeretlen nő szépségét.

A következőkben a közvetlen fogalmazásmódot s a szép lány hasonlatát folytatva a művészi alkotófolyamatba is belépő aktív befogadói hozzáállás lehetőségét említi a szerző:

¹¹ Az idézeteknél a cikk első megjelenésére támaszkodom, az idézetek után zárójelben jelezve a *Paedagogiumi Lapok* 1912. évi 3. és 4. számának (lásd 1. jegyzet) megfelelő oldalszámait.

¹² Lásd Tóth (1998).

¹³ Az 1912. június 10-i keltű határozat szerint Kállai az Országos felső nép- és polgáriskolai tanítóvizsgálóbizottság előtt letette a Nyelv- és történettudományi szakcsoport vizsgáit, a következő tárgyakban és eredményekkel: bölcséleti előtan (lélektan, logika) – jeles; magyar nyelv (nyelvtan, stilisztika, retorika, eszhetika, poetika) – jó; egyetemes történet – elégséges; egyetemes földrajz – elégséges. (Szegedi Tudományegyetem Levéltára, 61. kötet.)

¹⁴ Paul Cézanne [1939], in TIMÁR (2004), 108 (kiemelés tőlem – L. Á.).

„Azt is mondhatom a lánynak: vedd meg ezt a ruhát, mert jól illik a képedhez. Éppen így mondhatom a művésznek is: valami nagyon szép dolog jutott az eszembe, de nem tudom megcsinálni. Te művész vagy – légy szíves, csináld meg te.” (2)

A művészi alkotásban való aktív „civil” részvétel lehetőségének gondolata megint csak olvasható a szerző személyes vonzalmai, valamint műkritikusi életműve felől is. Műkritikái tanúsága szerint Kállai közről ismeri a művészi alkotófolyamatot, annak alkotáslélektani és technikai kérdéseiben is járatos. Fiatalon maga is folytat művészi tanulmányokat, rajzolni tanul az 1916 őszen újrainduló Haris közű Képzőművészeti Szabadiskolában.¹⁵ Rajztúdiumaiban művészi ambíciók is vezethetők, erre utal Németországban élő szobrász barátja, Székessy Zoltán egy levele is. Székessy 1935-ben, Kállainak írt válaszlevelében így biztatja Németországból nemrég hazatelepült barátját: „De írod hogy keservesen bánod, mert nem lettél festő. Hát Ernőm én itt megöllek jobbról-balról. Ki mondta azt valaha is, hogy nem vagy. Így Mikulás-felé meg lehet már írni a Wünschzettliket és hoz neked a Jézuska festéket meg pemzlit – mint a pinty.”¹⁶ Kállai sohasem lép művészi pályára. Műkritikusként is megmaradó rajzoló kedvét mutatják azonban baráti levelezését is kísérő humoros kis rajzai,¹⁷ valamint művészek vázlatfüzeteinek lapjait idéző, emlékeztetőül felskiccelt kompozíciós és színvázlatai.¹⁸

Nemcsak fiatakori rajztúdiumai, hanem számos művész barátja révén is közvetlen kapcsolatba kerülhet Kállai a művészi alkotófolyamattal. Műkritikusként majd szívesen jár műtermekbe, s elképzelhető az is, hogy ifjúkori álmait követve egy-egy készülő alkotás kapcsán baráti tanácsokkal is szolgál. Írásaiban egyetlen esetben fogalmaz meg konkrét javaslatot: az 1930-as évek végétől több cikkében is felhívja a figyelmet Budapest festőiségére, és – ahogyan korábban Baudelaire Párizsban – hiányolja a nagyváros képi megjelenítését: „...festőink, úgy látszik, nem tudják vagy nem akarják észrevenni, hogy ez a város lépten-nyomon csakúgy szórja elébük az, úgy mondhatnám, kész képeket.”¹⁹

Az Esztétikai műveltségben Kállai a művészeknek tett konkrét javaslatok, az alkotásban való aktív részvétel gondolatával éppúgy a befogadó személyes aktivitását és autonómiáját hangsúlyozza, ahogyan a festményekről való spontán véleményalkotás lehetőségével is. A kreatív és autonóm műbefogadás példáit a művészet régebbi korszakaiban találja meg:

„Körülbelül ilyen közvetlen volt az emberek viszonya a művészethez Ramsestől és Periklestől kezdve X. Leó pápáig és Pompadour asszonyig. [...] És a szépségnek ez a szükségérzete nem oszlott különböző kategóriákra. Ramsesnek nemcsak óriási piramisa volt, hanem voltak drága ékszerei is, X. Leó pápa meg nemcsak a Szent Péter-templom kupolájában, hanem művésziesen készített ezüst és arany eszközökben is gyönyörködött. Pompadour szalonjában a korabeli legkiválóbb mesterek festményei voltak. Az emberek egészen egyszerűen azért szépítették környezetüket, mert testi, lelki jólétük úgy kívánta.” (2)

¹⁵ A Szabadiskola első kiállításának katalógusában a növendékek névsorában szerepel Kállay (sic!) Ernő (Első kiállítás, Budapest, Képzőművészeti Szabadiskola, 1918. június 19.).

Az iskolában tanított Egry József, Kernstok Károly, Rippl-Rónai József, Vedres Márk. Esztétikai előadásokat tartott Bölöni György, Lyka Károly, Márkus László. A katalógusra és benne Kállai Ernő nevére Zwickl András hívta fel a figyelmemet, amit ezúton is köszönök.

¹⁶ Székessy Zoltán 1935. november 29-én kelt levele Kállai Ernőnek (MTA MKI, Adattár, MDK C-I-11/2).

¹⁷ Lásd például a Kállai-hagyatékban őrzött karikatúrákat (MTA MKI, Adattár, MDK C-I-11/1702–1706), valamint Márffy Ödönnek írt rajzos leveleit (Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára, V.4315/10/1–2).

¹⁸ A Kállai-hagyatékban fennmaradt jegyzetlapok három rajza publikálva: FORGÁCS (1981), 4–6. képmelléklet.

¹⁹ Kőszálás Óbudán [1941], in TIMÁR (2004), 181–184 (idézett rész: 182). Lásd továbbá Művészet és magyarság [1939], in TIMÁR (2004), 116–121; valamint a világháború utáni, romos Budapest festőiségéről: Hol vannak Budapest festői? [1947], in FORGÁCS (1981), 358–359.

Ez a rövid történelmi visszatekintés is a művészethez való viszonyulás jelen lehetőségeinek feltárására irányul, a kortárs művészet és műbefogadás helyzetére nézve szolgál tanulsággal. Ahogyan az utcán megpillantott szép lány hasonlatával, úgy Ramses, Perikles, X. Leó és Madame Pompadour művészetpártolói példáival is azt az igényt artikulálja a fiatal Kállai, hogy a művészet az ember mindennapi életének szerves részévé váljon.

„Ez a szokás nagyon fontos következménnyel járt a művészre nézve. Ezer-mester volt, mindenhez kellett értenie. Nem volt akkor »nagy« művészet és alacsonyabb rendű »kicsi« művészet, nem voltak elkülönített szakcsoportok. [...] [Boucher francia festő] Díszítő, asztalosmester, ékszerész és divatművész volt egy személyben. És a művészeteknek ebből az együtthatásából érthetjük meg azoknak az egységes stílusát. Szó sem volt a festészet, a szobrászat vagy az építészet történelméről, mert a művészet nem volt valami holt anyag, elvont, tudományos fogalom, hanem természetes szükséglet, mint az evés, ivás és az alvás. Azért volt, hogy megszépítse az életet – ennyi az egész. A művészet és az élet egymásba olvadt.” (2–3)

A régmúlt idők embereinek a művészetekhez fűződő közvetlen kapcsolatával magyarázza Kállai az egységes művészeti stílusok létrejöttét is. Cikke gondolatmenetébe illesztve úgy jellemzi a régi nagy stíluskorszakokat, mint művészet és élet egységét megvalósító, példaértékű időket, ahol az emberek egészséges, fejlett szépérzéke és szépség iránti igénye az élet minden területét áthatotta.²⁰

A művészettörténet egységes stíluskorszakai Kállait később, kritikusként is foglalkoztatják. Lenyűgözik a középkori, mindenekelőtt a román kori művészet emlékei. Emellett elméleti síkon is foglalkozik a nagy művészeti stíluskorszakok 19. századi leáldozásának okaival. 1922-ben a kubizmus kapcsán, a „kubista dekonstrukciót” elemezve társadalomkritikai kontextusban láttatja a modern stíluspluralizmust, összefüggésbe hozva „a kenyérkereső robotban és hedonizmusban hajszolódó, a racionalizmusban megrögzött, szűklekű civilizáció haladásával.” Így fogalmaz: „Hol marad minden modern természet és emberfestés, akár 19. vagy 20. századbeli klaszszicizmus, akár romantika vagy szimbolizmus, akár naturalizmus, impresszionizmus vagy expresszionizmus legyen is, hol maradnak ezek az izmusok a görög művészet, a reneszánsz és a barokk mögött. És amíg az európai-amerikai társadalom megmarad eddig követett útjának erkölcsi és szellemi irányában, sohasem kerül többé sor a szerves tárgyiasságnak és életteljeségnek olyan stílusára, mely bár megközelítőleg is annyira hatalmas és társadalmilag annyira átfogó lehetne, mint amilyen a barokkal lezáruló régi művészet volt.”²¹ A Berlinben papírra vetett, illúzióvesztett sorok mellett különösen is szembeszökő az a naiv lelkesedés és hit, amely a szerzőnek tíz évvel korábbi, művészet és élet újraegyesítésének lehetőségeit vizsgáló gondolatait áthatja. Az 1912-es cikkben a régebbi korokról vázolt leegyszerűsített képet ugyanakkor egy következő mondatban némileg kiigazítja: „a művészet és az élet egymásba olvadása” csak a társadalom egy nagyon szűk rétegére nézve valósulhatott meg:

²⁰ Kállainak a művészet és élet egységét megvalósító, „nagy” és „kicsi” művészet szétválasztását megelőző időkre vonatkozó sorai rímelenk Lyka Károlynak az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumban 1906 januárjában tartott két előadásában kifejtett gondolataira. „Amióta az esztétika rendszerező tudomány lett, mindent, ami az emberi elmét megragadta, rend és rang szerint külön osztályba, csoportba osztottak. Kettéválasztották azt is, amit az őshajdanban egységesnek ismert az emberiség: a művészetet. Csináltak kicsiny és nagy művészetet. [...] Kérdés, van-e jogunk kettéválasztani valamit, ami egységből született meg.” „Egyazon vérkeringés futja át a művészet egész testét. Ezt kettévágni annyit jelentene, mint megfosztani az élet lehetőségétől, ezeknek a művészi technikáknak szükséges és egészséges kölcsönhatásától, megfosztani a művészetet attól, ami a legfontosabb és a legszebb benne, az élettől.” LYKA (1907), 3, 37.

²¹ A kubizmus és a jövőendő művészet [1922], in TIMÁR (1999), 17–29 (idézet: 19–20).

„Azt mondtuk, hogy a régi emberre nézve volt ez így. Ezt természetesen nagyon kis körre kell értenünk, mert bizony keveseknek volt módjukban, hogy életüket művészettel díszítsék. [...]

A 19. század a polgárság hatalmasodásával gátat vetett az uralkodók szertelen fényűzésének, és megváltoztatta a művészetnek az emberekhez való viszonyát. [...] az iparos, a kereskedő vagy a hivatalnok ember, de még ezeknél is sokkal inkább a munkás ember életében a művészetnek nem lehet olyan szerepe, mint amilyen nagy szerepe volt a fejedelmek és ősrégi patrícius családok megfinomodott inyenckedésében. De egészen nem pusztulhatott el a világról – csak azt a szépséget, amelyet azelőtt kevés embernek juttatott, most felosztották ezer meg ezer ember között. A művészet demokratizálódni kezdett.” (3)

²² Az Esztétikai műveltség lábjegyzetében írja Kállai: „A cikkben a 19. század festészetére vonatkozó történeti keretek Richard Muther német művészeti írótól valók. (»Die Malerei des 19-ten Jahrhunderts.«) (2.) Lásd MUTHER (1893–1894).

²³ Lásd: *Művészet*, 1905, IV. évf., 6. sz.; 1906, V. évf., 6. sz.; 1907, VI. évf., 1., 3., 4., 6. számok; 1908, VII. évf., 1. sz.; 1909, VIII. évf., 5. sz.; 1912, XI. évf., 5., 6. számok.

²⁴ „Jómagam neveltetéséhez hozzájárult, hogy titokban, de szorgalmasan eljártam egy egyetemi magántanár művészettörténeti előadásaira. [...] Hűségesen olvastam a fiatal tanár kritikáit is a Münchner Neueste Nachrichten napilapban, és újszerű fölfogása nagyon tetszett nekem: Richard Muther neve hamar lett ismertté.” In LYKA (1970), 60.

²⁵ FELEKY (1909).

²⁶ *Művészet*, IX. évf. 1. szám, 1910.

²⁷ MUTHER (1920).

A művészet 19. századi alakulásának leírásában Kállai forrása Richard Muther (1860–1909) német művészettörténész *Die Malerei des 19-ten Jahrhunderts* című munkája.²² A háromkötetes mű 1893–1894-ben jelent meg először Münchenben, és Európa-szerte hamar felfigyelt rá a szakma. Muther, elsősorban írásai olvasmányos stílusának köszönhetően, a nagyközönség körében is népszerű volt. Munkáit Magyarországon is sokra becsülték. Jelzi ezt az is, hogy a *Művészet* Papírszeletkéek rovatában rendszeresen közölt tőle idézeteket.²³ A lap alapító szerkesztője, Lyka Károly egyébként személyesen is ismerte Muthert: 1887 és 1891 közti müncheni tartózkodása során hallgatta művészettörténeti előadásait.²⁴ Muther 1909-ben bekövetkezett halálakor a *Nyugat*-ban Feleky Géza írt róla megemlékezést.²⁵ A következő évben a *Művészet*-ben méltatták 1909-ben Lipcsében megjelent posztumusz fő művét, a *Geschichte der Malerei* című háromkötetes munkát.²⁶ 1920-ban megjelent magyarul egyik korábban, 1899-ben írt munkája *A festőművészet története* címen, Lengyel Géza előszavával és fordításában, Lyka Károly *Magyar képzőművészet* című kiegészítő fejezetével.²⁷

A fiatal Kállai tehát a kor népszerű, széles körben olvasott, itthon a *Művészet* és a *Nyugat* kritikusi körében igen nagyra tartott művészettörténészt választja első publikációja művészettörténeti elemzéseinek forrásául. Ugyanakkor a Muthertől átvett gondolatokat rendre saját tapasztalataival teszi személyessé. Muther könyvére támaszkodik a 19. század új intézménye, a múzeum tárgyalásakor is, miközben idevonatkozó kritikai megjegyzéseiben is érződnek saját élményei:

„Ha végigsétálunk a képzőművészeti múzeumok termein, és megcsodáljuk a sok száz régi festményt, olcsó pénzen élvezzük azokat a műkincseket, amelyek azelőtt szétszórtan őriztettek egyes nagy urak kastélyában vagy a templomokban, és amelyeket a polgárember vagy csak vasárnap mise közben láthatott, vagy egyáltalán nem tudott élvezni, mert csupán kiváltságos fejedelmek, főurak juthattak a kastélyok képtáraiba. Ma ezek az alkotások összehalmozódtak a múzeumokban és a társadalom közös kincsei lettek, ami szép dolog a szociális érzületű ember szemében, de sokszor bosszantó vétség

a műalkotások ellen. Ugyanabban a teremben, néha közvetlenül egymás mellett a legkülönbözőbb egyéniségek munkáit láthatjuk. A stílusok különböző, sokszor ellentétes volta annyira megrontja a zavartalan műélvezetet, amennyire furcsa élvezet lehet paprikás szalonnát finom befőttel enni." (3)

A különböző stílusú művek egymás mellé helyezését bíráló megjegyzés jellegzetesen a műkritikusé. Hiszen míg a művészettörténész munkája során mindenekelőtt egyes művekre, életművekre, valamint stílusokra koncentrál, és elemzéseiben igyekszik elvonatkoztatni az autopszia körülményeitől, addig a kritikus figyelme sokkal inkább a kiállítási környezetben egymással kölcsönhatásba kerülő művekre, illetve magukra a kiállításokra mint műtárgyegyüttesekre irányul. A művek kiállítási környezetére vonatkozó megjegyzések a műkritikák jellegzetes elemei. Már Diderot Szalon-kritikaiban találkozunk egy-egy mű kapcsán a szomszédságában kiállított alkotásokkal való összehasonlítás szempontjával. Diderot-hoz hasonlóan Kállai is többször támaszkodik esztétikai értékítéleteiben arra, hogy a kérdéses mű megállja-e a helyét művészi környezetében.²⁸ Emellett figyelmet fordít a művek építészeti környezetére, a múzeum épületére,²⁹ s mindenekelőtt a művek elrendezésének módjára. A kiállítási összképet Kállai valóban képként, képi szempontrendszerre és ízlése szerint elemzi és értékeli.³⁰ 1938-ban a Fővárosi Képtárnak a Károlyi-palotában újonnan kialakított állandó kiállításáról írt kritikájában a kiállítási környezetet óriási képkeretként értelmezi, s amikor a képek csoportosításának logikátlanságát, átgondolatlanságát kritizálja, fogalmazásmódjában a szerkezetesség képi ideáljára is ráismerhetünk: „Az a baj, hogy a képek csoportosítása közben [a Fővárosi Képtár] nem ügyelt arra, hogy a valóban reprezentatív értékeket, a fő műveket elkülönítse a kevésbé fontosaktól. [...] az értékek majdnem semleges elegyítése folytán a stílusfejlődés menete nem tagozódik tisztán. A kép elmosódik, szétnyúlik. Még a gyakorlott nézőt is elfárasztja, mert *unalmas*. [...] Az ember a képtár modern anyagának megtekintése után végül is úgy érzi, hogy roppant adag festői kásán falta át magát. A Károlyi-palota nemes irányú, harmonikus belső térképzése, amely a képtár keretétől szolgál, tisztultabb szellemű, jobban megkomponált rendezést érdemelt volna.”³¹

Az idézet étkezési hasonlata – „...úgy érzi, hogy roppant adag festői kásán falta át magát” – párba állítható az Esztétikai műveltség már idézett soraival, ahol a szerző a múzeumi elrendezést bírálva a különféle stílusú művek zavaró összképét paprikás szalonnának finom befőttel való tálalásához hasonlítja. Az egybecsengés esetlegesnek tűnhet ugyan, mégis figyelmet érdemel, hiszen mindkét példa Kállai retorikájának egy alapvető, a legelső publikációktól a teljes életművön végigvonuló sajátosságából, írásainak impresszionista vonásából fakad. Műleírásaiban Kállai a személyes műélmény közvetlen kifejezésére törekszik, s ennek során, mint az említett példák is mutatják, szívesen támaszkodik a mindennapi életben gyökerező, közérthető hasonlatokra és metaforákra. A látvány kiváltotta szubjektív érzeteket, érzelmeket és hangulati benyomásokat visszaadni hivatott nyelvi képek sokszor származnak az étkezés, illetve az erotika területéről, ezáltal is kidomborítva a műélmény érzéki jellegét. Az életmű korai, illetve érett szakaszából származó fenti két

²⁸ Lásd például 1937-es bázeli útjának élményeit: egy ottani magángyűjteményben Mondrian képe megállja a helyét Manet, Renoir, Cézanne és mások képeinek szomszédságában (Cézanne és a XX. század konstruktív művészete [1944], in TIMÁR [2003], 123); egymás mellett függő Picasso- és Braque-csendéletek lehetővé teszik a két művész festészetének összehasonlítását (A hatvanéves Picasso [1941], in TIMÁR [2004], 197; Divinium und Daemonium – Zum 60. Geburtstag von Pablo Picasso [1941], magyar fordításban lásd FORGÁCS [1981], 197; valamint Picasso [1948], in TIMÁR [2003], 161); Max Ernst képei a Münster lenyűgöző román kori művészete mellett is erős műveknek bizonyulnak (Huszonnégy óra Bázél [1937], in TIMÁR [2002], 244).

²⁹ „Kár, hogy a bázeli múzeum új épülete elnyomja a benne levő képeket. [...] Pöffeszkedő, hideg anyagi pompája, hatalmas termei éppen hogy megtürik a képeket. Csupa óriási Veronese és Rubens kellene ide.” (Huszonnégy óra Bázél [1937], in TIMÁR [2002], 245.)

³⁰ Például a világos konstrukció, a művek elrendezésének logikája, „szellemi rendje” vivja ki elismerését egy 1937-es párizsi, valamint egy 1939-es genfi tárlaton (Párizsi vegyes felvágott [1937], in TIMÁR [2002], 250; A Prado múkincei Genfben [1939], in TIMÁR [2004], 131).

³¹ Az újjárendezett Fővárosi Képtár [1938], in TIMÁR (2004), 49–50.

példánk mellett hasonló nyelvi képeket találunk Kállai szinte valamennyi műleírásában. Elmondható tehát, hogy írásainak retorikáját tekintve hű marad az 1912-es tanulmányban megfogalmazott művészi ideálhoz, művészet és élet újraegyesítéséhez: a nyelvi kifejezés szintjén műalkotás és hétköznapi élet valóban összekapcsolódik.

„Persze – és ez is a demokratizálódással jár együtt – a múzeumlátogatók nagy része nem is nagyon élvezi azt, amit lát. Kezükben van a katalógus, ezzel szaladnak végig a termeken. Minden kép előtt megállnak néhány pillanatra, megnézik a katalógusban a kép címét, festője nevét, azt, hogy hol született, mikor élt, és azután továbbmennek.” (3)

A művészeteknek a szépség más megnyilvánulásaihoz hasonló természetes, a hétköznapiakat is átszövő élvezete a 19. században elméletileg mindenki számára elérhetővé lett ugyan, a gyakorlatban azonban nem valósult meg. Bár a műalkotások a múzeumok révén közkinccsé váltak, az emberek nagy részét egyszerűen nem foglalkoztatta a művészet. Azok pedig, akik ellátogattak a tárlatokra, nem annyira a képekben lelték gyönyörűségüket, hanem sokkal inkább a képeket kísérő szöveges ismeretekben. Kállai saját tárlatlátogatói tapasztalataira támaszkodva fogalmazhatta meg kritikáját: idézett sorait olvasva magunk elé képzelhetjük a művészetekért rajongó, tárlatokat látogató lelkes fiatalembert, aki hosszasan áll egy-egy mű előtt, miközben a többi látogató katalógussal kezében siet el mellette. A képekre csak futólag pillantó, inkább a feliratokat, képaláírásokat böngésző látogatók hada a mai tárlatlátogatónak is ismerős látvány. A 19. század végén, 20. század elején azonban a képzőművészet autonómiájáért, irodalomtól való függetlenségéért küzdő kritikusokat és művészeket különösen is foglalkoztathatta az a tény, hogy a tárlatlátogatóknak csak nagyon kis része engedi át magát a képek látványának. Nem véletlen, hogy korai műkritikáiban Kandinszkij is többször illeti kritikával a kezükben katalógust szorongató múzeumlátogatók felületességét.³²

A műbefogadó attitűdje, s általában művészet és közönség kapcsolata nem csak a pedagógus Kállait foglalkoztatta. Műkritikusi pályára lépve írásaival eleve mű és néző között vállalt közvetítő szerepet, s emellett elméleti síkon is foglalkozott a képi befogadás természetével. A témában alapvető Piktúra és film című, 1926-os írása, ahol a mozi népszerűségének s a képzőművészeti tárlatok gyér látogatottságának okait vizsgálva első publikációjához hasonló gondolatokat fogalmaz meg a nagyközönség hibás képnézési szokásairól: „A film tisztán optikai tartalma minden irodalmi téma nélkül is annyira gazdag és érdekes, hogy ez a tartalom egymaga elhódítja a művészeti kiállítások közönségének ama részét, mely a képeknél úgyis csak az ábrázolás tárgyi mivolta, motívuma iránt érdeklődik. Márpedig a közönségnek legalább kilencven százaléka reagál így. Ez az a túlnyomó többség, mely a kiállításokat régente is csak azért látogatta, mert ott az ember s természet világából, innen-onnan, ennyi meg ennyi látványosságban volt része, és mert a motívumok irodalmi, filozófiai vagy vallásos vonatkozásai kedélyének más tekintetben is épülésére szolgáltak. Ez a közönség ma inkább a mozit látogatja.”³³

³² „Az Üvegpalotát többnyire szűnyograjokként lepik el a látogatók, belemerülve a katalógus olvasásába, s időnként rá-rápillantva a képekre” – írja Kandinszkij a szentpétervári *Apollon* müncheni tudósítójaként a lap 1910. november–decemberi számában (ford. tölem – L. Á.), in LINDSAY–VERGO (1994), 78.

³³ TIMÁR (2002), 39.

Az új médium, a mozi gyors térnyerése tulajdonképpen logikusan következik abból az Esztétikai műveltségben már megfogalmazott jelenségből, mely szerint a tárlatlátogatók többségének figyelme a képi látvány helyett az ábrázolt tartalmakra irányul. A két cikket összevetve a gondolati párhuzam mellett szembeszökő az is, hogy mennyivel összetettebbnek látja Kállai a képzőművészeti befogadás természetét 1926-ban, mint tizennégy évvel korábban. Míg a korai cikkben a festményekben való gyönyörködést még természetes és magától értetődő élményként írja le, berlini írásában már annak nehézségeit hangsúlyozza. A festmény, a mozifilmmel ellentétben, nem adja könnyen magát. A kép „belső szövetét és alkatbeli harmóniáját csak koncentrált, elmélyült szemlélet élheti át”,³⁴ s ez az elmélyülés, szellemi koncentráció csak kevesek számára elérhető.

³⁴ TÍMÁR (2002), 40.

„...Talán sohase volt a világnak művésztlenebb népsége, mint a meggazdagodott polgárság a 19. század legnagyobb részében. [...]

Az akadémiák hasznavehető festő-hivatalnokokat neveltek, és az állam szigorúan ügyelt arra, hogy a művészek csak a hivatalos szabályzatnak megfelelő dolgokat szállíthassanak.

[...] A 19. század nem tudott nyilvános teret szobor nélkül elképzelni. Azelőtt a szobrász templomok és loggiák részére, paloták ormára és a lakás díszítésére istenszobrokat és kutakat faragott, síremlékeket, szép gyertyatartókat, lámpákat szállított. A 19. század csak a nagy terekre állított szobrokat ismerte. [...] Vagy mondjuk, hogy igazán szükség volt történelmi szobrokra. Miért kellett ezeknek a szobroknak olyan kényszeredett pózokban születniük, mint amilyen pózokat látunk a Petőfi-szoborban, a Deák Ferenc, a Széchenyi és az Arany János szobrán?

Egészen analóg elvek szerint készültek azok az óriási freskók, amelyeket múzeumok és akadémiák üléstermeiben, színházak lépcsőcsarnokaiban láthatunk. Azelőtt a falfestésnek az volt a célja, hogy összhangzatos kísérője legyen az épület architektonikus hatásának. Most a gótikus, a görög, a reneszánsz vagy a tudom is én miféle stílusban épült falakra vignettaszerűen ragasztotta a képeket.” (4)

Jellegzetes, ahogy Kállai a 19. századi akadémista szobrászat kritikájában a Muthertől átvett értelmezési keretbe befoglalja személyes élményeit, a köztéri szobrászat hazai példáiról alkotott esztétikai értékítéleteit. Ezután a falképfestészet 19. századi alakulását jellemzi, megállapítva, hogy a szobrokhoz hasonlóan a freskók is elvesztették szerves kapcsolatukat építészeti környezetükkel. Kállai idevonatkozó megjegyzése az Esztétikai műveltség azon megállapításai közé tartozik, amelyek a cikk keretei között belesimulnak annak gondolatmenetébe, a teljes életmű felől olvasva ugyanakkor nagyobb hangsúlyt, külön jelentőséget kapnak. A falképfestészet műfaja, festészettörténeti helye fontos szerepet játszik az érett Kállai festészettelfogásában. Személyes ízlése is vezérli ebben, hiszen mindig is erősen vonzódott a nagy művészettörténeti korszakok monumentális művészete iránt. Ezzel kapcsolatban so-

³⁵ Lásd például Paul Cézanne [1939], in TIMÁR (2004), 108; Cézanne és a XX. század konstruktív művészete [1944], in TIMÁR (2003), 108; Picasso [1948], in TIMÁR (2003), 179–180.

³⁶ „Idült sérelme korunk művészetének, hogy épületek festői vagy plasztikai építésére csak nagy ritkán akad megbízatása. A festő és szobrász túlnyomó részben minden határozott eszmei, tárgyi és térbeli megkötöttség nélkül magára hagyatva dolgozik, kénye-kedve szerint. Szabadsága olyan messze kalandozik a régi művészet építményes rögzítettségétől, hogy e tekintetben valósággal ágrólszakadtnak nevezhetjük.” (Az Irgalmasok kórházának új szobrai [1935], in TIMÁR [2002], 113); „...az építő elemek ne legyenek járulékos hozzáadások: ne hazudtolják meg az épület szerkezeti és rendeltetési alapjellegét. [...] E tekintetben is építményes *logikára*, nem pedig »alkalmazott« szépségtapaszokra van szükség.” (Magyarság vagy ősmagyarkodás? Megjegyzések az új postapalota szobraihoz [1940], in TIMÁR [2004], 169–170.)

³⁷ Marcel Gromaire [1938], in TIMÁR (2004), 41.

³⁸ Georges Braque [1938], in TIMÁR (2004), 75.

katmondó tény, hogy „csúcsművekkel” nem annyira a kortárs művészet alkotásai ajándékozzák meg, hanem sokkal inkább az autonóm művészet születését megelőző korok művei: egyiptomi és indiai szobrok, bizánci mozaikok és falképek, középkori faragványok és üvegablakok.³⁵ Érdekes és e tanulmányon túlmutató kérdés, hogy vajon milyen összefüggések vannak Kállai művészeti ízlése, valamint képfelfogása között, alakítják-e festészetről vallott nézeteit meghatározó esztétikai élményei, melyek nem a táblakép, de javarészt még csak nem is a festészet alkotásaihoz kötődnek. Annyi bizonyosan tudható, hogy az 1912-es cikkben megfogalmazott falkép-ideál („összhangzatos kísérője legyen az épület architektonikus hatásának”) Kállai szeme előtt lebeg majd műkritikusi pályáján is, mégpedig nem csupán építészeti, épületdíszítő témájú írásaiban,³⁶ hanem általában a festmény – a falképfestészetből születő táblakép – saját törvényszerűségeinek megfogalmazásánál is. A falkép architektonikus kötöttsége tulajdonképpen a Kállai-féle képfelfogás egyfajta modelljét jelenti, amennyiben építészeti környezetbe illeszkedve a szó szoros értelmében valósítja meg azt a szerkezetességet, amelyet Kállai a jó táblakép egyik legfőbb kritériumának is tart. A falkép architektonikus foglatának a táblaképnél a képkeret vízszintesei és függőlegesei felelnek meg. A táblakép keretébe éppúgy szervesen izesülve, nem pedig vignettaszerűen kell illeszkednie a képi kompozíciónak, ahogyan építészeti környezetébe a falképnek. A szerkezetes kompozíciót megvalósító kubista festészet kapcsán Kállai többször is hangsúlyozza annak középkori, architektonikus gyökereit: „A középkori művészet a képet és szobrot a kövek törvénye, a falak, pilíresek és boltívek, az építményes statika és geometria uralma alá rendelte. Ez a hatalmas egység idővel felbomlott. [...] A tektonikus érzék freskók és ablakképek, az építészeti kerethez szabott, táblás kompozíciók múltán is mindenkor olthatatlanul benne él a francia festőművészet szellemében. Lenyűgöző erejű bizonyossága ennek a tektonikusan festői szellemnek Cézanne és a cézanne-i stílus fejleménye, a kubizmus.”³⁷ „...Braque és a kubizmus szerkezetes képein a felület falszerű jellegének hangsúlyozása egyenesen a középkort juttatja eszünkbe, ha mégannyira elűt is különben a régi mozaikok és freskók monumentális súlyától és tömörségétől.”³⁸

1912-es cikkében Kállai a művészet 19. századi hanyatlásának példái között említi az akadémikus falképfestészetet, hiszen az architektonikus keretétől elszakadva, vagyis saját képi kifejezőeszközei rovására az ábrázoltakra koncentrálna, hasonlóan a kor táblaképfestészetéhez:

„Ezek az elhibázott falfestmények nem a díszítést szolgálják, hiszen minden dekoratív érzék kiveszett volt a művészetből, hanem mitológiai vagy történelmi repetitoriumok. És hasonló festmények kerültek az állami kiállításokra is. Csata, díszbevonulások, festett újsághírek és történelmi leckék. [...] Művészegyesületek és tárlatok keletkeztek, a művészet kölcsönkönyvtárai. Nagyon hasznára váltak a közönségnek. Megmutatták a művészek alkotásait. A 19. század tárlatlátogató polgára több festett vászont láthatott, mint amennyit az elmúlt századok emberei együttvéve. Csak az a baj, hogy a kölcsönkönyvtárhoz való hasonlítás nagyon is illik ezekre a tárlatokra. Mert az emberek

nem is azért látogatták őket, hogy a festőművészetben gyönyörködjenek. A képek adomák voltak [...]. A festők címe: »történelmi festő« és »zsánerfestő« is jellemzi a stílust. [...] Senki sem gondolt arra, hogy a festészetnek nem irodalmi ötletek megfestése a célja, hogy ez a művészet külön világ, a szép színek és a szép formák világa, amelynek megvannak a maga külön törvényei és életföltételei." (4)

A 19. századi festészet irodalmisága kapcsán Kállai szorosan követi Muther értelmezését, aki említett *Die Malerei des 19-ten Jahrhunderts* című könyvében a 19. századot az irodalom és a tudomány korának nevezi, olyan korszaknak, amelyben az ismeretek elsődleges forrását a könyvek jelentik. A képzőművészet háttérbe szorul az irodalommal szemben, s a festészetet uralják az elbeszélő jellegű történelmi és zsánerképek.³⁹ Kállai nemcsak Muther gondolatmenetét, hanem fogalmazásmódját is követi, amikor a 19. századi tárlatokat kölcsönkönyvtáraknak nevezve érzékelteti az akadémista festészet és általában a korabeli képi befogadás szövegközpontúságát.⁴⁰

A képzőművészetnek az irodalomtól független, saját eszköztárral és törvényszerűségekkel rendelkező autonómiáját hangsúlyozó művészettelfogás, amelyet Kállai első publikációjában hangsúlyoz, a szimbolizmus esztétikájából kinőve a 19. század utolsó harmadában erősödik fel, s Kállai pályakezdő éveinek idejére a magyar művészettörténet-írásban és műkritikában is gyökeret ver. Lyka Károly például 1906-ban *A képírás újabb irányai* bevezetőjében így fogalmaz: „Sok modern festő kritikai méltatásánál azt tapasztaltuk, hogy a kritikust irodalmi szempontok vezetik, keresi a képek tárgyát, kihámozza belőlük a novellát, sőt különféle bölceleti és társadalomtudományi elveket fedez fel a képeken vagy diktál beléjük, emellett egészen mellőzi a kép tisztán festői érdekességeit, amelyek pedig gyakran döntők.”⁴¹ Az 1900-as, 1910-es években Lyka mellett mások – például Bálint Aladár, Bölöni György, Felek Gyéza, Lengyel Géza – is hangsúlyozzák műkritikaikban a festészet saját nyelvének létjogosultságát, autonóm képi kifejezőeszközeinek erejét.

1911-ben, egy évvel Kállai cikkének megjelenése előtt a *Népművelés* című lap A művészi nevelés az iskolában címmel szervez ankétot. Ennek kapcsán Bölöni a következőket írja: „A mai magyar gyermeknemzedéket, ha művészi nevelésről beszélünk, és éppen képszemléletről, arra kellene megtanítani, ami a mai magyar közönségből hiányzik. Fel kellene világosítani arról, hogy miért kép egy kép, miért művészi munka egy művész kezéből kikerült mű, nem a festője és művésze nevéért, nem a kép témájánál fogva, hanem a színeinél, vonalainál, harmóniájánál, mindannál a festői értéknél fogva, amelynek semmi köze sincs a kép tárgyához. A mai magyar közönségből az a képesség, az az érzékenység hiányzik, mondjuk az a magasabb fokon álló kultúrérdeklődés, amely azt eredményezhetné, hogy ne álljon meg kérdezve, fejcsóválva és hitetlenül képek előtt, ahol nincs epikai téma, nincs novella, vagy nincs tiszta naturalizmus, ahol festői célokért van minden. Az iskolában annak a megértését kellene elvégezni, hogy a piktúra egy külön világ, amelynek külön törvényei vannak [...]”⁴² Bölöni soraira a megfogalmazás módjában is rimel a fiatal Kállai fentebb már idézett gondolata, mely szerint „a festészetnek nem irodalmi ötletek megfestése

³⁹ „Az irodalom és a tudomány jelentette a mankót, amelyre a gyenge művészet utat keresve támaszkodott. A történelmi festészet a történelem segédtudományaként történelmi események illusztrálásában látta célját. A zsánerkép a valóság töredékeiből novellisztikus epizódokat komponált. A képek megértéséhez a kereten olvasható felirat nyújtott fogódzót, ezekben a szavakban koncentráltódott értékük; amit az ecset nyújtani tudott, az csak a katalóguscímek fordítása és körülírása volt. A közönség pedig azért járt művészegyesületbe, hogy ott történelmet, néprajzot, földrajzot és viselettant tanuljon, vagy találegyenesen eszethumoristák szellemes ötleteit hallgassa.” (MUTHER [1893–1894], II, 566. – saját fordításom)

⁴⁰ „A történelemnek [...] viszont nem szabad elfelejtenie, hogy a képek nem könyvek, amelyeknek a tartalmát lehet ismertetni, hanem műalkotások, amelyek esetében a formákban és színekben megtestesülő gondolatokról kell beszélni.” (MUTHER [1893–1894], I, 8. – saját fordításom)

⁴¹ LYKA (1906), 13.

⁴² Művészeti nevelés kérdése, *Népművelés*, 1911. április, 6. évf., 7. sz., XIII. kötet, 4–5. (Az Urhegyi Alajos Képszemlélet című előadása nyomán kialakuló vitához Bölöni György mellett hozzászólt Balázs Béla, Berény Róbert, Fülep Lajos, Ignótus, Kernstok Károly, Körösfői Kriesch Aladár, Lukács György, Márfy Ödön, Márkus László, Nagy László, Nádas Pál, Nádler Róbert, Rippl-Rónai József és Vedres Márk).

a célja, hogy ez a művészet külön világ, a szép színek és a szép formák világa, amelynek megvannak a maga külön törvényei és életföltételei". Később műkritikusként is feladatának tartja, hogy a festészet autonómiáját megértesse olvasóival. Műleírásai során számos alkalommal hangsúlyozza az absztrakt képi elemek kifejezőerejét, rámutatva arra, hogy a képi tartalmat, hangulatot nem elsősorban az ábrázoltak, hanem sokkal inkább a tisztán képi kifejezőeszközök, a formák és színek kompozíciója adja. Még Aba-Novák Vilmosnak a látnivalók gazdagságában mozihíradóval vetekező sokalakos képei⁴³ kapcsán is a festői eszközök kifejezőerejét emeli ki: „Az ő képei festői elbeszélések. Hangsúlyozzuk: *festői* elbeszélések. Ami zsánerszerű, elbeszélhető tartalom mutatkozik rajtuk, a dolgok és alakok mozgalmas epikai találkozásai is csak arra jó főképpen, hogy színfoltokat és formákat hozzon nyüzsgésbe. [...] Teszem az egyik képen a szekérnek támaszkodó paraszt szemléltetést élénken diskurál ugyan a feléje forduló menyecskevel. De még sokkal élénkebb az a festői terefere, amely a paraszt hátán folyik, a különböző színfoltok között, amelyekből alakja összetevődik. [...] Ez a színfoltok közt szerteszét villódzó, széttarkáló eszmecsere vagy csetepaté messzi túllendül az ábrázolt dolgok alakján, és olyan tisztára festői összeköttetésekkel, utalásokkal szövi keresztül-kasul az egész képet, amelyeknek semmi közük sincsen a kompozíció tárgyához.”⁴⁴ Érdekes megfigyelni, ahogyan a képi autonómia gondolata a retorika szintjén is alakítja Kállai kritikáit. Képleírásaiban gyakori például az ábrázolt témának, illetve az absztrakt képi elemeknek összekapcsolása egy-egy gondosan megválasztott szó segítségével. A fenti idézetben is találunk erre példát: Kállai pedagógusként hívja föl a figyelmet a színfoltoknak a vásári forgatagban beszélgető embereknel kifejezőbb „festői tereferéjére”. Más helyeken finomabb, közvetettebb módon irányítja olvasói figyelmét az ábrázoltaktól az ábrázolásmód felé. Például úgy, hogy a kép témáját külön meg sem nevezve utal rá a kép szín- és formavilágának leírásához választott jelzők révén.⁴⁵

„De vajon hol, kitől tanulhatta volna meg a közönség ezt a felfogást, amelyet tulajdonképpen nem is volna szabad *tanulni*. A görög és a reneszánsz ember művészies légkörben élt. A 19. század embere nem volt ilyen szerencsés, és ki tudja, elkövetkezik-e valaha az az idő, amikor az élet ismét szabadabb, egészségesebb, tehát artisztikusabb lesz? Igaz, hogy az egyetemeken művészettörténeti előadások is folynak, és a görögöknek effélében nem volt részük. De lehet valaki a művészettörténet doktora, könyv nélkül tudhatja az összes valamikor élt művészek nevét, élettörténetét, az összes képcímeket, és még művészetelméleteket is hordozhat a fejében anélkül, hogy csak valami köze volna is a művészethez. És bizony éppen ezek a nagyon is tudós művészettörténészek laposították el sok ember szemében a művészetet, mert unalmasan nagyképű, skatulyázó könyveikben szürkére mázolták még a legszínesebb, legfiatalosabb reneszánsz képeket is. Pedig sokszor nem mondtak többet, mint az az orvosi recept, amely a betegnek egyszerűen vizet rendel, de azt írja: aqua pura, hogy orvosságnak tessenek.” (5)

⁴³ „Nincs az a mozihíradó, amely fürgébben és változatosabban nyüzsgtetné a látnivalók eleven sokadalmát, mint Aba-Novák piktúrája.” (Aba-Novák újabb képei [1936], in TIMÁR [2002], 148.)

⁴⁴ TIMÁR (2002), 149.

⁴⁵ Lásd például: „Paizs-Göbel Jenő újabb képein az egymás hegyén-hátán szorongó, olykor szivárványos színrovátkáknak bonyolult sűrűje, valósággal *dzsungelszerű* vegetációja támadt.”; [Nemes Lampérth József: Ravatal] „A gyászosan sötét kékek, violák és viaszos sárgák ellentéte dermesztő, szakadékos mélység módjára tátong a képen.” (Cézanne és a XX. század konstruktív művészete [1944], in TIMÁR [2003], 130–131, 112); [Gustave Courbet] „nyugtalan tengeri tájképén a lazán egybeszőtt, komor színek *tájékozó hullámverés módjára viharzanak* végig a felületen.” (Francia festmények Budapestén [1940], in TIMÁR [2004], 157 (kiemelések tőlem – L. Á.).

A Paedagogium nyelv- és történettudomány szakos hallgatójaként Kállai tanulmányai első két évében heti két óra művészettörténetet hallgatott.⁴⁶ Emellett elképzelhető, hogy erős művészeti érdeklődése a művészettörténet tanszék vagy a Minta-rajztanoda művészettörténeti előadásaira is elvezette. Lehetséges tehát, hogy a „művészettörténet doktorát” kritizáló sorokban személyes célzás is rejlik. Éles kritikája mindenesetre világosan következik cikkének korábbi megállapításaiból. Az autonóm képi kifejezőeszközöket előtérbe állító művészetfelfogás a műbefogadásban az érzékek és érzések tudását helyezi a tárgyi tudás elé. A tudományos ismeretek és hozzáállás tehát nemcsak nem segítheti, hanem egyenesen akadályozhatja a művészet befogadását, s a művekkel való közvetlen, eleven kapcsolat nemcsak a művészettől elszakadt hétköznapi ember, hanem a nagy művészettörténeti tudással felvértezett szakember számára is problematikussá válhat.

A „nagyon is tudós művészettörténészek” unalmas könyveire vonatkozó mondat ugyanakkor tekinthető egy olyan negatív („így ne...”) *ars poeticának* is, amelyhez Kállai a későbbiekben a legteljesebb mértékben hű marad. Hiszen művészeti írásai széles körű tudásra szert tevő szakemberként is mindvégig közérthetőek, színesek és érdekfeszítőek.

„Valósággal vissza kellett édesgetni a tudósoktól elriasztott embereket. Meg kellett mutatni nekik, hogy a művészettel való foglalkozás nem a szakemberek privilégiuma, nem tudomány, hanem élet, amelyet minden arra való érzékű ember végigélhet. Rá kellett szoktatni a közönséget arra, hogy a festészet is csak annyira érzékek és érzések dolga, mint a zene, és hogy nem kíván semmit az embertől csak azt, hogy gyönyörködjék benne és életét boldogítsa. Gyönyörű az a munka, amelyet a 19. század második felében meginduló naturalizmus és impresszionizmus festői, meg a művészetről művészettel író kritikusok a képzőművészet felszabadítása és a közönség művészi nevelése érdekében végeztek.” (5)

Ha az előző bekezdésben egy negatív *ars poetica* rejlik, itt megtaláljuk annak pozitív változatát: az ifjú Kállai a „művészetről művészettel” író 19. századi kritikusok munkáját dicsérve tulajdonképpen megnevezi azt a kritikai hagyományt, melyet majd kritikus munkásságával folytatni fog. Jelzi ezt választott forrásmunkája is: Richard Muther, akit a korabeli művészettörténész szakma egy része tudománytalansággal vádolt, éppen színes, közvetlen és magával ragadó stílusának köszönhetően örvendett nagy népszerűségnek. Írásművészete magyar műkritikusok számára is inspirációt jelentett. A *festőművészet története* magyar kiadásának bevezetőjében Lengyel Géza hosszan méltatja a „művészekről író író-művész” stílusának kifejezőerejét és elevenségét.⁴⁷ Lengyel értelmezésében a német művészettörténész színes, olvasmányos stílusa egyenesen következik művészetszemléletéből, művekhez és művészekhez fűződő szoros és közvetlen viszonyából. „Muther számára a művészet nem jelentett pusztán hivatalt, katedrát, nem volt ünnepnapokra tartogatott templom, sem laboratórium, hanem eleven valóság, állandó szükséglet, egész élete stílusának

⁴⁶ Az 1910-es években a művészettörténetet Lányi Ernő rajztanár, illetve 1912 szeptemberétől Lányi mellett dr. Szabó László oktatta. A Paedagogium órarendjéről és oktatóiról lásd Almanach 1909, 1911, 1912, 1913, 1916.

⁴⁷ „S változatlanul kevesen érték utól [Muthernek] azt a tulajdonságát, hogy művészeket, képeket, korszakokat, melyekről legtöbb társa csak sápadtan egyhangú lajstromokat adott, írás útján, tehát egészen más kifejezési eszközzel plasztikusan és színesen meglelevenítsen, közérthetően, gondolatokat keltően érzékeltessen.” (MUTHER [1920], 13.)

⁴⁸ MÜTHER (1920), 9.

életető eleme.”⁴⁸ Mondatai nagyon is ismerősen hangzanak az Esztétikai műveltség vonatkozó sorai mellett: Lengyel és Kállai felfogásának, művészi ideáljának rokonsága a retorika szintjén is megmutatkozik. Lengyel kifejezései – a művészet mint „ünnepnapokra tartogatott templom” vagy mint „eleven valóság, állandó szükséglet” – csengenek vissza a fiatal Kállai szövegében:

„...Amíg a művészetet csak a múzeumok és kiállítások üvegházi levegőjében neveljük, nem él igazán, csak tengődik. A művészetnek az életből kell sarjadnia, ki kell mennie az emberek közé az utcára, a lakásokba és a szabad természetbe. Vérre van szüksége, mert az emberek szívében kell élnie, nem pedig száraz elméletek elvont okoskodásaiban. Nem elég, ha minden vasárnap elmegyünk a Szépművészeti Múzeumba, vagy megnézzük a téli tárlatot. Éreznünk kell, tudnunk kell, hogy hétköznapi is szükségünk van szép környezetre.” (5)

E gondolatnak megfelelően az Esztétikai műveltség további részében a szerző a lakásművészet 19. századi alakulását tárgyalja. A mindennapi élet szerves részeként megjelenő eleven művészet igénye gondolatmenetét logikusan vezeti az alkalmazott művészetek, a lakberendezés és a tárgy-kultúra területére, ahol ugyanaz a jelenség érhető tetten, mint a képzőművészet és a képzőművészeti befogadás korabeli alakulásában: a 19. századi lakáskultúra stilustalanságai éppúgy a kor művészetlenségét és az emberek fejletlen ízlését, esztétikai műveletlenségét jelzik, mint a képzőművészet és a képzőművészeti befogadás téma-, illetve szövegközpontúsága.

Kállai iparművészeti érdeklődése a későbbiekben is megmarad, s a témában több cikket publikál Bauhaus-éveit megelőzően is.⁴⁹ Már az Esztétikai műveltségben a funkcionalizmus eszményét tűzi zászlajára, ezt méltatva a 20. századi iparművészeti mozgalomban is: „A modern iparművészet azért értékes, [...] mert őszinte és logikus.” Emellett állást foglal autonóm művészet és alkalmazott művészet egyenrangúsága mellett is, megfogalmazva a kettő szerves kapcsolatának igényét mind az alkotás, mind az oktatás és a műbefogadás területén.⁵⁰

„[...] Mindenki művész, aki értékes munkát produkál, akár palotát épít, akár könyvbe rajzol lapléceket. [...] És az volna szép, ha az esztétika tanára nemcsak a Michelangelo Mózes szobráról beszélne, hosszasan tűnődve a szarvak jelentőségén, hanem ha elvinné hallgatóit ki az utcára, a kirakatok elé, és megmagyarázná a nyakkendő és női kalapok színek kompozícióját, a lámpák és modern bútorok szerkezetbeli finomságait, anyagszerűségét.

Igaz, hogy ez már kissé nevetséges is volna talán, de az bizonyos, hogy a művészetnek az életből kell táplálkoznia. Az élet pedig ne legyen frázis, ne legyenek benne hivatalos vasárnapok és haszontalan díszelőadások. A szemüveget, a fogpiszkálót és a ruhát sem a maga kedvéért, hanem a célszerűsége kedvéért használjuk. A művészetnek is megvan a tulajdon életéből következő célszerűsége, és csak akkor lehet valami értéke, az életben csak akkor lehet szép, ha ennek a célnak a szolgálatában alkalmazzuk.” (9)

⁴⁹ Lásd például: Neue Arbeiten von Ludwig Kozma [1925], in MARKÓJA (1999), 73–76; Die Wohnung [1926], in WUCHER (2003), 15–20; Konstruktiv művészet [1927], in TIMÁR (2002), 54–57.

⁵⁰ Az Esztétikai műveltség iparművészeti vonatkozású megállapításai, így például a célszerűség eszményének megfogalmazása, vagy ipar- és képzőművészet erőszakos szétválasztásának kritikája, szintén külön érdekességre tesznek szert Kállai későbbi életútja ismeretében: a Bauhausban vállalt szerepét láthatjuk a fiatal Kállai nézetei, érdeklődési köre szerves folyománnyaként is.

Az idézett sorok a cikk befejező mondatai. A szerző a modern iparművészet példáján keresztül megismétli írásának vezérgondolatát, mely szerint „a művészetnek az életből kell táplálkoznia”. Láttuk, hogy e gondolat jegyében a művészi élményben az érzéki tapasztalatot a tárgyi tudás elé helyezi, s az autonóm és kreatív műbefogadás mellett teszi le voksát. Szintén e gondolat jegyében követeli meg a művészet felkent közvetítőitől a közérthetőséget. Ezzel tulajdonképpen saját *ars poeticáját* fogalmazza meg: szemléletes-érzékletes nyelvi képekben gazdag, közvetlen hangvételű, élvezetes stílusával a műkritikus Kállai hű marad a hétköznapi életben gyökerező művészet, a közvetlen, eleven művészetbefogadás és a művészetben való spontán gyönyörködés ideájához.

Kállai első publikációjának szoros olvasatával egyfelől közelebb kerülhettünk a műkritikus művészetfelfogásának és retorikájának genealógiájához, másfelől pedig a korai írásnak az érett kritikákkal való kapcsolódási pontjait keresve megláthattuk az életmű néhány, eddig kevésbé szem előtt tartott jellemvonását is. Idézzük föl újra, hogyan is fogalmazza meg a huszonekét éves pedagógushallgató kora népszerű gondolatát: „A festészet is csak annyira érzékes és érzések dolga, mint a zene.” E mondatot hallva valószínűleg nem Kállaira gondolnánk lehetséges szerzőként. Mindazonáltal érett korszakának írásai is e gondolat jegyében születtek: Kállai műleírásaiban mindvégig a személyes érzéki benyomások, érzetek és érzelmek megfogalmazására törekszik, s ez a törekvés nagyban alakítja stílusát, nyelvi képekben gazdag művészi kifejezőmódját.

Az Esztétikai műveltség tanulmányozásának számomra legizgalmasabb hozadéka az, ahogyan Kállai korai művészetfelfogásának megismerése megváltoztatja a teljes életműről kialakított képünket, új megvilágításba helyezve a kritikus szemléletmódjának alakulási ívét. Az érett Kállai világ- és művészetfelfogásának (a kettő nála szétválaszthatatlanul együtt mozog) egyik kulcseleme a polaritás, az érzelmi/ösztönös/érzéki/festői, valamint a logikus/észelvű/szellemi/szerkezetes pólusok adta dinamika, s – az ember személyes életében éppúgy, mint a képzőművészeti alkotásban – a kettő összehangolására való törekvés. Eddig, az 1920-as berlini indulástól olvasva Kállai cikkei, a szemléletmód fő irányvonala a szubjektív élményt, az érzelmeket és ösztönöket a művészeti alkotás és befogadás területéről teljesen kizáró korai felfogástól⁵¹ az ösztönök rehabilitációján, a szubjektív belső világ létjogosultságának és jelentőségének elismerésén át⁵² a két pólus mind teljesebb összehangolására való törekvésig⁵³ húzódik. Az Esztétikai műveltség megismerése változtat Kállai-képünkön, hiszen az 1912-es cikk gondolatai, a művészeti befogadásban az érzetek, érzelmek s általában a spontán, szubjektív élmény jelentőségének hangsúlyozása világossá teszi, hogy nem előzmény nélkül való Kállainak az 1923-as Korrektúrát című írásával induló szemléletváltozása. Az első berlini műkritikák normatív konstruktivizmusfelfogásától való eltávolodás bizonyos szempontból visszakanyarodást is jelent a pedagógushallgatóként kifejtett gondolatokhoz.⁵⁴ Kállai tehát, mielőtt az érzelmi-ösztönös s a logikus-rendszerező pólusok összehangolásának lehetőségeit és képi kifejezéseit keresné, fiatalon előbb az egyik, majd a másik pólus vonzását is megtapasztalja.

⁵¹ Lásd például: Új művészet [1920–1921], in TIMÁR (1999), 7–14; Technika és konstruktív művészet [1922], in TIMÁR (1999), 31–34; Zwei Stufen des kommunistischen Geistes [1922], in MARKÓJA (1999), 14–16; Konstruktio – kompozicio [1923], in TIMÁR (1999), 47–52. Megjegyzendő, hogy Kassák Lajos visszaemlékezése (Emlékezés Kállai Ernőre, *Valóság*, 1965/8, 55) szerint Kállai legelső németországi kritikáiban még az expresszionizmus képviselőit méltatta – ezen írásai jelenleg nem fellelhetők.

⁵² Lásd például: Korrektúrát [1923], in TIMÁR (1999), 54–63; Ideológiák alkonya [1925], in TIMÁR (1999), 107–109; Stílus? [1928], in TIMÁR (2002), 71–73.

⁵³ Lásd például: Zehn Jahre Bauhaus [1930], in WUCHER (2003), 153–158; Georges Braque [1938], in TIMÁR (2004), 70–78; A hatvanéves Picasso [1941], in TIMÁR (2004), 193–198.

⁵⁴ A Kállai-féle világ- és műkép fejlődési ívének tágabb, 1920 helyett már az 1910-es évektől való vizsgálata egyebek mellett érthetőbbé teszi azt az ellentmondást is, amely Kállai legelső berlini publikációinak nagyon is expresszív, indulatos, sodró stílusa és kizárólagos objektívítást hirdető tárgya között feszül.

BIBLIOGRÁFIA

- Almanach 1909 – *A Magyar Királyi Állami Polgári Iskolai Tanítóképző Intézet (Paedagogium) Almanachja az 1908–1909. tanévről*, Budapest, Fritz Ármin könyvnyomdája, 1909.
- Almanach 1911 – *A Magyar Királyi Állami Polgári Iskolai Tanítóképző Intézet (Paedagogium) Almanachja az 1910–1911. tanévről*, Budapest, Fritz Ármin könyvnyomdája, 1911.
- Almanach 1912 – *A Magyar Királyi Állami Polgári Iskolai Tanítóképző Intézet (Paedagogium) Almanachja az 1911–1912. tanévről*, Budapest, Fritz Ármin könyvnyomdája, 1912.
- Almanach 1913 – *A Magyar Királyi Állami Polgári Iskolai Tanítóképző Intézet (Paedagogium) Almanachja az 1912–1913. tanévről*, Budapest, Fritz Ármin könyvnyomdája, 1913.
- Almanach 1916 – *A Magyar Királyi Állami Polgári Iskolai Tanítóképző Intézet (Paedagogium) Almanachja az 1915–1916. tanévről*, Budapest, Fritz Ármin könyvnyomdája, 1916.
- FELEKY (1909) – FELEKY Géza: Richard Mutherről, *Nyugat*, 1909, II. évf., 23. sz., 617–621.
- FORGÁCS (1984) – KÁLLAI Ernő: Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok, szerk. FORGÁCS Éva, Budapest, Corvina, 1981.
- LINDSAY–VERGO (1994) – Kenneth C. LINDSAY–Peter VERGO (szerk.): *Kandinsky. Complete Writings on Art*, New York, De Capo Press, 1994.
- LYKA (1906) – LYKA Károly: *A képzés újabb irányai*, Budapest, Singer és Wolfner, 1906.
- LYKA (1907) – LYKA Károly: *A képzőművészet és iparművészet határai*, Budapest, Franklin-Társulat nyomdája, 1907.
- LYKA (1970) – LYKA Károly: *Vándorlásaim a művészet körül*, Budapest, Képzőművészeti Alap, 1970.
- MARKÓJA (1999) – Ernst KÁLLAI: *Gesammelte Werke 2. Schriften in deutscher Sprache 1920–1925*, szerk. MARKÓJA Csilla, Budapest, Argumentum–MTA MKI [1999].
- MUTHER (1893–1894) – Richard MUTHER: *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, München, Georg Hirth's Kunstverlag, I–II: 1893, III: 1894.
- MUTHER (1920) – MUTHER Richard: *A festőművészet története*, I–II, Budapest, Révai Testvérek Irodalmi Intézet Rt., 1920.
- TÍMÁR (1999) – KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások, 1: Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1912–1925*, szerk. TÍMÁR Árpád, Budapest, Argumentum–MTA MKI, 1999.
- TÍMÁR (2002) – KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások, 3: Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1926–1937*, szerk. TÍMÁR Árpád, Budapest, Argumentum–MTA MKI, 2002.
- TÍMÁR (2003) – KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások, 8: Mednyánszky László. Cézanne és a XX. század konstruktív művészete. Picasso*, szerk. TÍMÁR Árpád, Budapest, Argumentum–MTA MKI, 2003.
- TÍMÁR (2004) – KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások, 6: Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1938–1944*, szerk. TÍMÁR Árpád, Budapest, Argumentum–MTA MKI, 2004.
- TÓTH (1998) – TÓTH Gábor: Imre Sándor és a Paedagogium, *Magyar Pedagógia*, 1998, 98. évf., 2. sz., 99–122.
- WUCHER (2003) – Ernst KÁLLAI: *Gesammelte Werke, 4: Schriften in deutscher Sprache 1926–30*, szerk. Monika WUCHER, Budapest, Argumentum–MTA MKI, 2003.

Fehérvári Zoltán–Prakfalvi Endre

Az Iparterv-székház¹

„Építőművészeink között még jelentős számban vannak, akik haladó szellemű építésznek vallják magukat és általában »elismerik« a szocialista-realizmus elvét a művészetben, de gyakorlatban elhallgatják [...] és lényegében kisebb »korrektúrákkal« a nyugati építészeti gyakorlatot tartják példaértékűnek [...] amelynek kizárólagos célja az, hogy külsőségével az épület felhívja magára a közfigyelmet [...] Építészeink átvették az építészetnek ezt az öncélú felfogását [...] például a Nehézipari Épülettervező Iroda székháza...”²

Az egykori Iparterv-székház derékszögű trapéz alakú telken zártosorú beépítésben álló, U alaprajzú, nyolcemeletes modern stílusú saroképület, mely a korábban itt álló épület vas- és vasbeton szerkezetének felhasználásával épült. Az utcai szárnyak kéttraktusosak középfolyosóval, az udvari szárny egytraktusos, mindhárom szárny lapostetővel fedett.

A Deák Ferenc utcai és a Bécsi utcai szárnyak szalagszerű nyílásokkal raszteresen tagolt homlokzatai aszimmetrikus elrendezésűek. A Deák Ferenc utcai homlokzat hattengelyes, a sarok felé egy ablaktengely szélességű, vakolt, tagolatlan falsáv húzódik. A Bécsi utcai homlokzat hat plusz egy tengelyes, a szomszédos ház felé eső ablaktengelye szélesebb. Az elsőtől a hetedik emeletig a homlokzat simára vakolt. Ezek az emeleteken az összes ablakot kicserélték, de a külső tok mindenütt eredeti, helyenként még az árnyékoló roló sínezete is megtalálható. A visszaugratott, később épült nyolcadik emelet nyíláskiosztása nem teljesen követi a többi emeletet. A nyílások egyrészt kitöltik a teljes pillérközöket, ennek következtében más az osztásuk, a Deák Ferenc utcai oldalon a falsáv tengelyében és a Bécsi utcai oldalon a szélesebb ablaktengely szakaszán is további két ablaknyílást alakítottak ki. A visszaugratott földszinti homlokzatokat teljesen átalakították. A Deák Ferenc utcai oldalon az étteremnek a homlokzat síkjából kiugró posztmodern portálja van. A három oszlop mögé ferde vo-

¹ A 2011 januárjában készült tudományos dokumentáció folyóiratszámunk részére készült, átdolgozott változata. Fotók: Barka Gábor.

² PERÉNYI (1950).

Fehérvári Zoltán 1987-ben szerzett diplomát az ELTE Művészettörténet Tanszékén; 1987–1995: ösztöndíjas, majd egyetemi tanársegéd ugyanott; 1999–2012 között a Magyar Építészeti Múzeum munkatársa. Kutatási területe a 20. századi magyar építészettörténet. Számos műemléki tudományos dokumentációt készített.

E-mail cím: zfehervari@gmail.com

Prakfalvi Endre 1987-ben szerzett diplomát az ELTE Művészettörténet Tanszékén; 1990-től a Magyar Építészeti Múzeum munkatársa. Kutatási területe a 20. századi magyar építészettörténet, különösen a szocreál építészet.

Zoltán Fehérvári received his diploma in 1987 from the Department of Art History at Eötvös Loránd University; between 1987 and 1995 he was a scholarship recipient and then teaching assistant in the department; since 1999 he has worked at the Hungarian Museum of Architecture. His fields of research include the history of twentieth century Hungarian architecture. He has assembled numerous scholarly documentations of historic buildings.

E-mail: zfehervari@gmail.com

Endre Prakfalvi received his diploma in 1987 from the Department of Art History at Eötvös Loránd University. Since 1990 he has worked at the Hungarian Museum of Architecture. His fields of research include the history of twentieth century Hungarian architecture, with particular emphasis on the architecture of the socialist realist era.

nalban visszaugratott szakaszon nyílik az irodaház főbejárata, mellette a Bécsi utcai szárny egyik üzletének utólagosan kialakított bejárata nyílik. A Bécsi utcai szakaszon a pillérközöket tagolatlan üvegportálok töltik ki. A földszinten a pillérek és a falfelület gránittal burkolt.

A Deák Ferenc utcai szárny udvari homlokzata kéttengelyes. A lépcsőházi ablaktengely hét szintet átfogó üvegtégla fal, melyet utólag a hatodik emeletnél szelőlőzöablakokkal bontottak meg. A Bécsi utcai szárny udvari homlokzata négytengelyes, a két középső szélesebb nyílásokkal tagolt irodai ablaktengely enyhén kiugrik a homlokzat síkjából. A két szélső kisebb nyílás eredetileg a folyosót világította meg. Az udvari szárny homlokzata háromtengelyes. A nyílások mindhárom homlokzaton keret nélküli kivitelben készültek. Az ablakok osztása megegyezik az utcai homlokzat ablakainak osztásával. Az udvari ablakok között több eredeti maradt meg, némelyiknek még a korabeli alumíniumkilincse is megvan.

Az előcsarnok az utólagos leválasztások miatt szűk, jobbra a lépcsőház, rá merőlegesen a két lift nyílik. Az előtér jobb oldalán a porta, a lift mellett a pincelejáró vezet le. A lépcső kétkarú, a rövidebbik lépcsőkar enyhén íves. Az eredetileg működő lépcsőfokokat járólappal burkolták. A nemesen egyszerű, finom vonalú lépcsőkorlát alsó kétharmada egyszerű pálcákkal sűrűn osztott acélrácszat, a hajlított fából készült kapaszkodó a rács ívét követi a lépcsőfordulókban. Az utólag épült nyolcadik emeletre nem a lépcsőházból lehet feljutni, hanem a folyosóról vezet fel egy egykarú acélszerkezetű lépcső.

Az emeleti alaprajzok egységesek voltak, a középfolyosón kívül az utcai helyiségsort ugyan csak egyszárnyú ajtókkal, de anfiládosan is összekapcsolták. A folyosó végén szintenként vizesblokk található, mindegyiket az utóbbi évtizedben újították fel. A Bécsi utcai szárny udvari oldalán az egyszárnyú ablak előtti előteret minden szinten leválasztották teakonyhának. Más ilyen jellegű egységes változtatás nem történt. A többszöri felújítás miatt a belső a pillanatnyi igényeket és a mai kor ízlésvilágát tükrözi. A folyosói ajtókat kicserélték, csak az utcai helyiségsor egymásba átvezető egyszárnyú ajtajai közül maradt meg néhány, többnyire a második, illetve a harmadik emeleten. A folyosó linóleumburkolatát szőnyeg váltotta fel. A középfolyosót az első, a második, a negyedik és az ötödik szinten üvegfallal választották el. A kevés eredeti részlethez tartoznak a jelenleg fehérre mázolt beépített szekrények, amelyek eredetileg sötét színűre voltak festve. A pince és a földszint az időközben bekövetkezett funkcióváltás miatt erőteljesen átalakított formában maradt meg.

Telektörténet

A Lipótváros területe a 18. század végéig beépítetlen homokos pusztaság volt. A középkor folyamán a terület folytonos pereskedés tárgyát képezte a városi magisztrátus és a margitszigeti apácák között. A látszólag értéktelen, homokos terület birtokosa a folyó egyik leggazdagabb hallelőhelyével rendelkezhetett. A töröktől való visszafoglalás után a város hamar elérte, hogy a szabad királyi városi jogokat visszaszerző, 1703. október 23-án kiállított privilégiumlevelbe belefoglalják, hogy a Pesttől észak-

ra fekvő homokos terület a város tulajdonát képezi.³ Nem sokkal később a Budán megtelepedő pozsonyi klarisszák, akik a margitszigeti apácák örököseinek tekintették magukat, a területet maguknak követelték. A középkorból felújított per egészen 1752-ig elhúzódott, és végül Pest város sikerével zárult.⁴ Hosszú ideig mégsem került sor a terület parcellázására, pedig kelet felé több elővárosa is kialakult ez idő alatt Pestnek. A folyamat megindításában sem a város volt a kezdeményező, hanem a II. József-i reform szellemében működő Helytartótanács, amely 1785. augusztus 25-i leiratában a zsúfolt belvárosi piac helyett a Belváros városfalain kívül új vásártér kijelölését kérte.⁵ A területre az első egységes beépítési tervet Orczy László kamarai adminisztrátor készítette 1786-ban.⁶ Rövid időn belül tervek sora követte egymást. 1787-ben a város megbízásából Jung József által készített terveket az új kamarai adminisztrátor, Schilson János hasznavehetetlennek minősítve maga készített új terveket, amelyeket még kétszer kellett átdolgoznia, míg végre 1789-ben a városi tanács akadékoskodásait legyűrve megkapta a legfelsőbb uralkodói jóváhagyást. Ezzel kezdetét vehette Pest első, városrendezési tervek szerint készült, szabályos utcahálózatú városrészének kiépítése. A kezdetben Újvárosnak nevezett területet koronázási jegy-ajándékként a Helytartótanács 1790-ben az új uralkodóról Lipótvárosnak keresztelte el, de az Újváros elnevezés még hosszú ideig tovább élt.

Schilson jóváhagyott terve elveszett, csak másolatokból ismerjük, ezeken kívül az 1789-ben készült Balla-féle térképre is rávezették az új parcellákat. Az 1789–1793 között lezajlott árverések során százharmincnégy ingatlant értékesítettek.⁷ A mai Deák Ferenc utca, Bécsi utca, Harmincad utca és Vörösmarty tér által határolt tömbben három parcellát alakítottak ki (a 19-es, 22-es és a 23-as számú parcellát). A tömb déli végén elhelyezkedő 19-es számú telek első tulajdonosa Hülff Móricz (1734–1801) volt, aki a 18. század végén Pest város bírói tisztét töltötte be. A telket 1789. június 3-án 5100 forintért vásárolta, de csak 1794. december 20-án telekkönyvezték.⁸ A parcellák építési teleknek túl nagyoknak bizonyultak, így rövid időn belül kisebb parcellákra osztották azokat. Pontosan nem tudjuk, mikor történt, hogy a telek Vörösmarty tér felőli oldalát a Rajcsovics család vásárolta meg. Hild János 1805-ös városrendezési tervén már a megosztott telek látható.⁹ A Hild-féle szabályozásban a Wiener Gasse és a Haupt Gasse sarkán fekvő telek 259-es sorszámon új telekszámot kapott. A 225 négyszögöles telek mérete a későbbiek során nem változott, csak a későbbi telekösszeírásokban a nyilvántartási száma: az 1840 körüli második telekösszeírásban 200-as, a harmadik telekösszeírástól 7-es számon szerepelt.¹⁰ A főváros egyesítése után az 1879-ben bevezetett telekkönyvi reform során elválasztották a telekkönyvi nyilvántartást a házszámozástól, bevezették a helyrajzi számsort: eszerint 650-es, majd az 1926-os reform után a ma is használatos 24439-es számon tartják nyilván. A két utca közül a Bécsi utca neve nem változott, 1874 előtt a német írásmód alapján Wiener Gasse volt. A Deák Ferenc utca 1838 és 1866 között Nagyhíd utca (Grosse Bruck Gasse), 1817-től Bruck Gasse, 1804-től Haupt Gasse, 1750-től Bastei Gasse volt.

A telek a rajta álló házzal hosszú ideig a Hülff örökösök, majd azok számos oldalági leszármazottjának tulajdonában volt. 1905. december 12-én a Kunz József

³ PÁSZTOR (1940), 17.

⁴ PÁSZTOR (1940), 17–18.

⁵ PÁSZTOR (1940), 31.

⁶ PREISICH (1960), 118.

⁷ BFL IV.1215.d Telekátírási jegyzőkönyvek, feldolgozta: PÁSZTOR (1940), 36.

⁸ BFL IV.1202.c Pest város tanácsának iratai. Intimata. a.m. 3676. Az iratok között találjuk a lipótvárosi telkek első tulajdonosainak nevét, a telkek nagyságának és vételárának jelölésével. IV.1215.d. Pest város telekkönyvi hivatalának iratai. Telekátírási jegyzőkönyvek. Lipótváros. 1791. január–1795. október, 372.

⁹ BFL XV.16.b.221/5 Hild János: Situations Plan zur Regulierung und Verschönerung der königlichen Freystadt Pest in Ungarn 1805.

¹⁰ BFL IV.1215.a Telekösszeírási jegyzőkönyvek. Lipótváros.

¹¹ BFL XV.37.c Pesti telekkönyv 648. telekkönyvi betét.

¹² Uo.

¹³ BFL XV.37.d Budapesti telekkönyvek 539. telekkönyvi betét.

¹⁴ Uo.

¹⁵ BFL XV.37.d Budapesti telekkönyvek 21726. telekkönyvi betét.

¹⁶ Uo.

és Társa cég 600 ezer koronaért vásárolta meg a telket, és bontatta le az addig rajta álló épületet.¹¹ Az 1925. november 22-én kelt adásvételi szerződés alapján hétmilliárd koronaért a Phönix életbiztosító társaság magyarországi igazgatósága vásárolta meg.¹² Nem sokkal később, 1926. január 28-án 11,5 milliárd koronaért, azaz 920 ezer pengőért a női divatáruházzal rendelkező Radó Aladár és neje, Vajda Margit tulajdonába került egyenlő arányban.¹³ Az 1932. április 21-én kelt adásvételi szerződés alapján a tulajdonjogot a Pallavicini család által alapított Mindszent-ányási elsőszülöttségi hitbizomány szerezte meg.¹⁴ A Fonciére Általános Biztosító Intézet 1943. május 7-én vásárolta meg.¹⁵ Az 1952. évi 4. törvényerejű rendelet (egyes ház-ingatlanok állami tulajdonbavételéről) alapján államosították, de a Magyar Állam tulajdonjogát csak 1961-ben jegyezték fel, az lparterv kezelői jogát pedig csak 1974-ben, az Építésügyi és Városfejlesztési Minisztérium 12490/1973/1 sz. megkeresése alapján.¹⁶ Az önkormányzatok ingyenes vagyonjuttatásáról szóló 1991. évi XXXIII. törvény alapján került az V. kerületi Önkormányzat tulajdonába az épület.

Építéstörténet

A Schilson-féle terv alapján kialakított, a mai Deák Ferenc utca–Bécsi utca–Harmincad utca–Vörösmarty tér határolta telektömb három telke túlzottan nagy mérete miatt rövid időn belül a tömb hossztengelye mentén kettéosztódott. A Deák Ferenc és Bécsi utca sarkán kialakult telek hamarosan beépült, amint arról az 1810-es Lipszky-féle térkép tájékoztat minket.¹⁷ Jelentősebb épület lehetett, mert az 1838-as árvízi térkép szerint nem sérült meg.¹⁸ A klasszicista lakóház valószínűleg eredetileg is kétemeletesre épült, amint az Klösz Györgynek a Bécsi utcáról 1895 körül készült felvételén látható.¹⁹ A földszintjén kialakított üzletekhez az 1860–1870-es években vázportálos kirakatokat építettek.²⁰ Amikor 1905-ben a Kunz József és Társa cég megvásárolta a telket, a meglévő épületet lebontatták, hogy az 1802 óta működő jól menő fehérnemű-kereskedés részére új, korszerű áruházat is magában foglaló épület vegye át a helyét.

A tervek elkészítésével Sterk Izidort (1860–1935) bízták meg 1906-ban.²¹ Sterk Bécsben 1882-ben szerezte építészoklevelét, Schmahl Henrik irodavezetője volt, 1892 nyitotta meg önálló építészirodáját. 1904-ban részt vett a Gellért fürdő pályázaton, amelyet megnyert, majd a későbbi szűkített pályázatokat is megnyerte, végül Hege-dűs Armin és Sebestyén Artúr építészekkel közösen kapott megbízást a kivitelre 1909–1918 között. Legjelentősebb üzletház-bérház épületét Sterk a Révai testvéreknek építette az Üllői úton.

Az épület engedélyezési tervdokumentációja nem maradt fenn őrzési helyén, csak az iratanyag.²² Ebből elég sok részletét ismerhetjük az épületnek. A Kunz József és Társa cég 1906. március 17-én nyújtotta be engedélykérelmét a telek teljes terjedelmében alapincézett, kettéosztott földszintű, négyemeletes plusz tetőemeletes historizáló stílusú üzlet- és bérházra. A 2–4. emeleten összesen hat lakás volt, vagyis szintenként kettő, ami nagyméretű elegáns polgári lakásokra utal. Az udvart a földszinten elektrolitikus foglalatba helyezett luxfer üvegekkel tűzbiztosan fedettre tervez-

¹⁷ Johann Lipszky: Plan der beyden Königl. freyen Hauptstädte Ungerns Ofen und Pest seiner Kaiserl. Hoheit dem Erzherzog Joseph Palatin von Ungern Budapesti Történeti Múzeum Itsz. 430 és Itsz. 14755.

¹⁸ Pest-Buda–Óbuda áttekintő árvíz-térképe az 1838. évi árvíz okozta épületkárok ábrázolásával 1838. BFL XV.16.d.241/4a.

¹⁹ BFL XI.916. Klösz György 7. album 81. kép.

²⁰ BFL XV.17.b.312 ÉB 727/1867 Rosiwal Henrik tervezte boltkapu (terv hiányzik), 1018/1867, Dimm Antal tervezte portál, 280/1871, Molnár Sámuel tervezte portál.

²¹ *Építő Ipar*, 1906, 130.

²² BFL XV.17.d.329 Építési Ügyosztályok Tervtára 24439 hrsz. tervek Ø, IV.1407/b Tanácsi Iratok Központi Irtattára III.502/1906.

ték. A kérelem végigjárta a szokásos hivatali utat; április 30-án adták ki az építési engedélyt.²³ A Mérnöki Hivatal kikötötte a pince és a földszinti üzlethelyiség ajtóinak és ablakainak vasredőnyökkel tűzbiztossá tételét, a vasoszlopok tűzbiztos anyaggal való bevonását, továbbá ellenezte az udvar lefedését. A Középítési Bizottság nem ellenezte az udvar lefedését, a homlokzat 8,35 négyzetméter „kiszökellése” után 5544 korona közterület-használati díj fizetését írták elő, ellenben a boltkapuzat alatt az angolaknak nem engedélyezték. 1906. május 2-án a tulajdonosok fellebbezést nyújtottak be a luxfer üvegezésű járda szintjében tervezett angolaknak és a tűzbiztos záródású redőnyös kapuzat miatt, de az aknákat továbbra sem engedélyezték.²⁴ Mindkettő újdonságnak számított, ekkoriban zajlott a luxfer üvegezésű járda szintjébe épített angolakna-ablakok honosítása, aminek rövid időn belül számos példája valósult meg, mint például a Belvárosi Takarékpénztár épületén, ahol a passzázs lezárására redőnyös kapuzatot is alkalmaztak. Sterk Izidor a tulajdonosok nevében 1907. május 3-án módosított építési engedélykérelmet nyújtott be, melyhez mellékeltek a statikai számításokat, és vasszerkezeti részletrajzokat is. A módosítás során az épület magassága nem változott, közfalak kerültek áthelyezésre, és mellékeltek a pincei luxferrel üvegezett vasszerkezetű levilágító aknák terveit, mert időközben az FKT ezek létesítését általánosságban engedélyezte.²⁵ A nyolc darab pincei luxfer ablakot azzal a kikötéssel engedélyezték, hogy azok csak ötven centiméter szélességűek lehetnek, és évi 80 korona területfoglalási díj fizetendő 1908. január 1-től. Sterk Izidor 1907. augusztus 29-én külön nyújtotta be a Schustler József által készített vasbeton terveket, melyek kiviteléért is ő volt a felelős.²⁶ Végül 1908. március 3-án a rabic válaszfalak engedélyezési terveit nyújtotta be Sterk. A fél- és első emeleten tervezett változásokat jóváhagyták, de a padlástérben nem engedélyezték válaszfalak építését, mert a padlás raktárként terveztetett, és ott építésrendőri szempontból állandó emberi tartózkodásra nincs lehetőség.²⁷ Az épületet Wellisch Sándor Gyula építőmester kivitelezte, és 1908-ban fejezték be. A zárterkélyekkel tagolt homlokzatok gazdag épületszobrászati anyagát Rákos Manó készítette.²⁸

Az üzlet-lakóház a századforduló építészetének új épülettípusa volt, Sterk a Schmahl Henrik által megkezdett utat fejlesztette tovább. Schmahl az 1890-es években elsők között volt, aki a külföldön elterjedt pillér rendszerű szerkezeti újításokat nálunk is meghonosította, a vasnak az építőszerkezetekben nagyobb teret nyitott, arra törekedve, hogy a faltömegeket lehetőség szerint kiküszöbölje, hogy ezáltal nagy, világos és szellős üzletházakat építhessen.²⁹ A Sterk által tervezett Kunz-ház további számos technikai újítást is felvonultatott a vasbeton födémek alkalmazásán kívül, mint például a már említett, járdába süllyesztett luxfer pinceablakok és az elektromos meghajtású kapurács. Vasbeton fedélszéke a Korb és Giergl által néhány évvel később tervezett, szomszédos Kassalik-ház – később Luxus áruház – számára is mintául szolgált. Formavilágát tekintve nem az akkor modernebb szecesszió, hanem még a historizmus ízlésvilágához kapcsolódott. A tervező toposzokat alkalmazott (a sarokrész hangsúlyozása, homlokzat megmozgatása több szintet átfogó zárt erkélyekkel, erőteljesen tagolt tetőzet). Ugyanakkor nagypolgári igényességgel készült, melyre a lakóépület rész nagyvonalú, szintenkénti kétlakásos alaprajza is utal, melyet Korb és Gierglék szintén átvettek a szomszédos házon.

²³ BFL IV.1407/b Tanácsi Iratok
Központi Irattára III.502/1906.
52253/1906-III. tanácsi számú
építési engedély.

²⁴ BFL IV.1407/b Tanácsi Iratok
Központi Irattára III.502/1906.
088116/1906-III.

²⁵ BFL IV.1407/b Tanácsi Iratok
Központi Irattára III.502/1906.
110902/1907-III. tanácsi számú
módosított építési engedély.

²⁶ BFL IV.1407/b Tanácsi Iratok
Központi Irattára III.502/1906.
195659/1907-III. tanácsi számú vas-
beton tervek építési engedélye.

²⁷ BFL IV.1407/b Tanácsi Iratok
Központi Irattára III.502/1906.
054248/1908-III. tanácsi számú
rabic válaszfalak.

²⁸ *Budapest új épületei*, II, Bécs, 1911,
61. tábla.

²⁹ Révész (1912), 319.



32. A romos épület, Seidner Zoltán felvétele, 1949

³⁰ SAS (1979); BOROSTYÁNKŐI–BARNA (2001).

³¹ Vince Pál tervezői munkásságának dokumentumai fia, Vince Mátyás jóvoltából kerültek az Iparművészeti Múzeumba 1994-ben. Az építészeti vonatkozású anyagréz Ács Piroksa közvetítésével jutott a Magyar Építészeti Múzeumba 1995-ben. Ebből az anyagból nyílt kiállítás a Hap Galériában 2011. október 11-én.

³² A Pesti Magyar Kereskedelmi Bank Tisztviselőinek Sportegyesülete evezős-clubháza, *Tér és Forma*, 1938/8–9, 248–250.

³³ KÓSA (1949).

³⁴ KAESZ (1950).

Az 1944–1945-ös ostrom során súlyosan megsérült épület átépítéséhez a fordulat éveinek radikális társadalmi átalakításai vezettek, mindenekelőtt a tervezés államosítása. A kormány 1948. május 15-én 5500. számú rendeletével megalakította az Állami Építéstudományi és Tervező Intézetet a közületi magasépítkezések tervdokumentációinak elkészítésére. Ugyanezen év decemberében szakági felosztást rendeltek el, és létrehozták az Építéstudományi Intézetet (ÉTI), az Ipariépület Tervező Intézetet (ITI), és a Magasépítési Tervező Intézetet (MATI). 1949. szeptember 30-án összevonták az ITI-t és a MATI-t, majd november 1-jével számos szakági tervező vállalatra bontották szét, ezek közül az egyik volt a Nehézipari Épülettervező Iroda Nemzeti Vállalat (NÉTI) és a Könnyűipari Épülettervező Iroda Nemzeti Vállalat (KÉTI). A két vállalatot a 7115/M2-1/1950.X.5 ÉM rendeletben egyesítették Ipari Épülettervező Vállalat (Iparterv) néven.³⁰

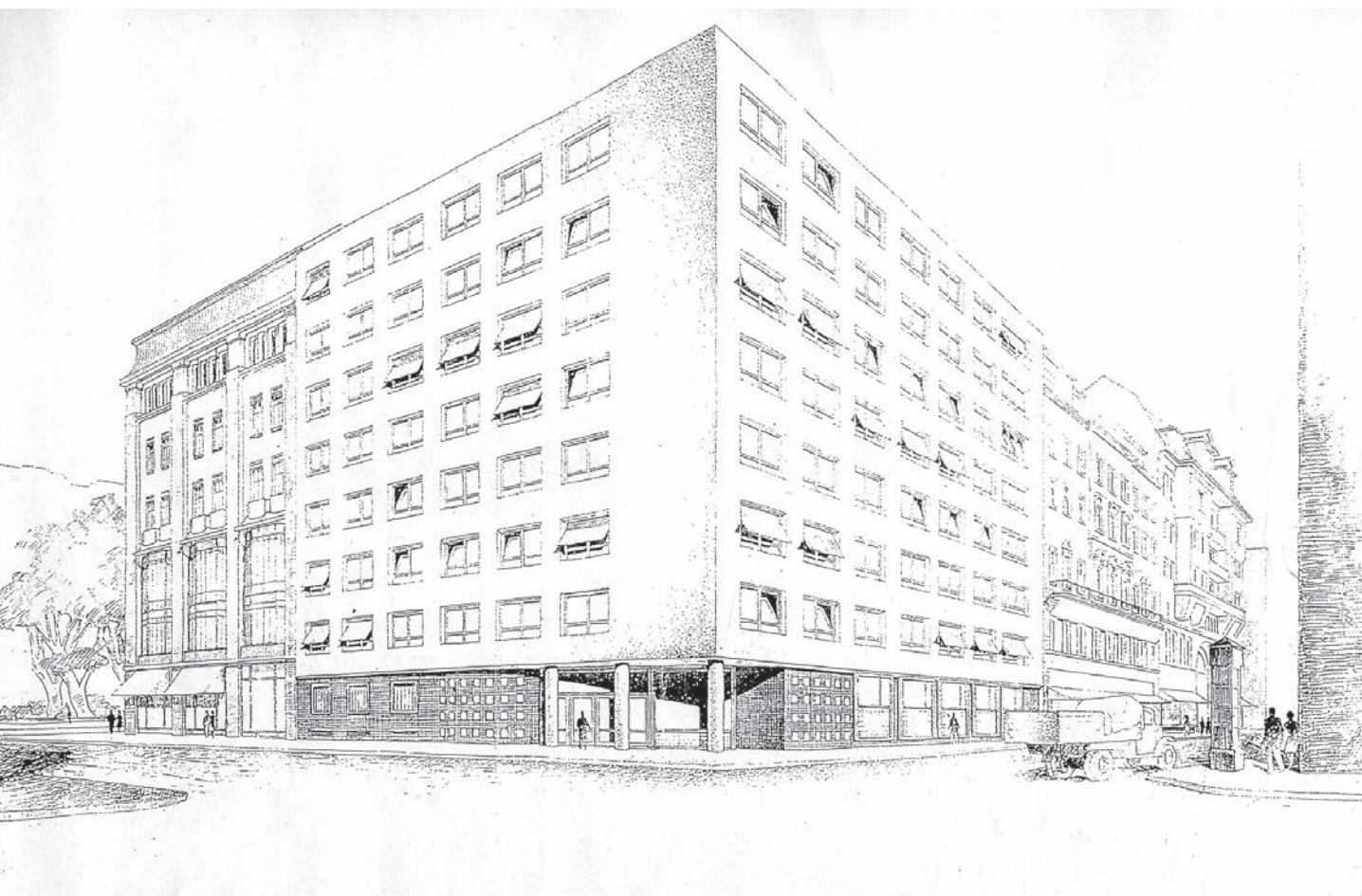
Az ország újjáépítésében kezdetektől kiemelt jelentőséggel rendelkezett az Iparterv, ami tovább erősödött a „vas és acél országa” koncepciójának meghirdetésével. Az új gazdasági szisztémában magától értetődő volt a nagyszámú tervezői gárda koncentrált befogadására alkalmas

irodaház létesítése. A város centrumában történő elhelyezést a jó megközelíthetőség indokolta. A helykijelölést végző Országos Tervhivatal választása – mint más esetekben is – romos épületre esett. Az épület irodaházként való helyreállítását is a Tervhivatal rendelte meg, minként a hitelkeretet is megszabta, ami nem tette lehetővé például homlokzati köburkolat készítését.

Tervezéssel 1949-ben az akkor a KÉTI-ben dolgozó Vince Pált (1909–1994) bízták meg.³¹ Vince 1932-ben a düsseldorfi Staatliche Kunstakademie-n szerezte építészoklevelét még Weisz Pálként. A két világháború között főleg bútortervezőként működött, portálokat és üzletbelsőket, valamint evezős klubházat tervezett,³² de számos tervpályázaton is indult. Építészpályája a háború után teljesedett ki – nevét 1945-ben változtatta Vincére –, több romos épület modernista szellemű helyreállításában működött közre, mint például a volt koronaőrségi laktanya átépítése 1948-ban az Attila úton Fekete Edével és Lévai Andorral társtervezésben,³³ vagy az 1949 februárjában átadott KPVD SZ-székház Gyárfás Ivánnal közösen tervezett átalakítása a Jókai utcában.³⁴ Részt vett 1947-ben a Mémosz-székház zártkörű tervpályázatán, valamint a Szociáldemokrata Párt Világosság nyomdájának Conti utcai épületére kiírt pályázaton is, melyen második díjat, és az első díjas Takács Miklóssal közösen tervezési megbízást is kapott. Az SZDP-nek 1948-ban az MKP-val történő „egyesülése” miatt a kivitel elmaradt.

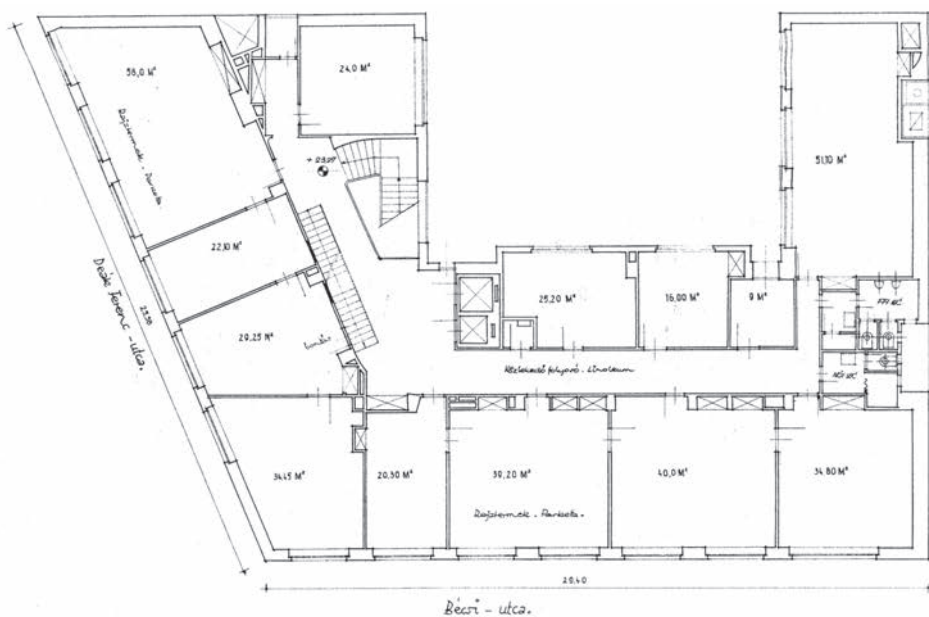
A helykijelölésnél nem vették figyelembe azt, hogy rajztermék elhelyezésére a keleti-déli tájolású épület nem ideális, és a tervező kezét megkötötték a meglévő

épület adottságai. Felhasználta az alapokat, a meglévő részleges vasvázat, a vaskos főfalak egy részét, és megtartotta a szintbeosztást, csak a nagyobb belmagasságú földszinten húzott be egy közbülső födémet, továbbá a korszakban mélységesen elítélt, szaggatott körvonalú tetőzet helyén egy lapostetővel fedett plusz emeletet alakított ki. Az új lépcsőházat is részben a korábbi helyén, annak íves formáját a rövidebbik lépcsőkarnál átvéve helyezte el. Az angolaknás bevilágítású alagsor-pincében helyezte el az éttermet melegítőkonyhával, a kazánházat, a szellőző gépházat, az irattárat, a fotólabort. A derékszögű trapéz alakú telek földszintjén a sarkon elhelyezett bejáratot ferde vonalban visszaléptette, ezen a szakaszon az épület tömegét három oszlop támasztja alá. A vesztibül terét robusztus pillérpár tagolta, padlóját eredetileg más épületekből kitermelt törmelékkövel burkolták. Az előcsarnok fűtőtestjét a Mémosz-székházhoz hasonlóan a mennyezeten helyezték el. A térsorolás igazodott a pillérrendszerhez. Az előcsarnoktól balra a porta, a gépkocsivezetők várója, a szolgálati lakás és a fénymásoló, jobbra nyílt a tanácskozó, az orvosi rendelő-váró és a könyvtár. A belső udvar területét természetes megvilágítás nélküli előadóterem



33. Vince Pál: Az Iparterv-székház engedélyezési terve, perspektíva, 1949

részére építették be. A derékszögű kétkarú lépcső a Deák Ferenc utcai szárny udvari traktusába, vélhetően az eredeti terébe került, erre utal az ívelt falazatot követő rövidebb lépcsőkar. A lépcsőház a belső udvar felőli, a hét szintet átfogó üvegtégla sávon kapja a megvilágítást. A liftpár a lépcsőházhoz derékszögben kapcsolódik. A hét emelet általános alaprajzi elrendezése a funkcióhoz igazodott, alkalmazkodva a középfőfalhoz és a pillérállásokhoz, szintenként mintegy ötszáz négyzetméternyi iroda és száz négyzetméternyi középfojósos közlekedőterület került kialakításra. A helyiségbeosztást a hivatali hierarchiának megfelelően alakította ki a tervező, a rajztermek között csoportvezetők, a titkárság és az osztályvezetők irodáit. Ez utóbbiak az épület sarkára kerültek kétirányú kilátással, a Deák Ferenc utcai oldalon virágablakos kialakítással. A vizesblokkcsoportokat a Bécsi utcai szárnyban a folyosó végére telepítették, a szomszédos házhoz kapcsolódó légudvar miatt. Ezen a szárnyon a belső udvarra tekintő irodapár homlokzata enyhén a falsík elé ugrik. Az udvari homlokzatok keret nélküli ablaknyílásainak horizontális kialakítása miatt a nyílássor szalagszerű hatást kelt. Az utcai homlokzatokon a kubusos épület nyíláskiosztása rászterszerűen egyenletes – nem követi a belső helyiségtagolást. Mindkét homlokzatszakaszon a nyílások elhelyezése aszimmetrikus, a hattengelyes Deák Ferenc utcai homlokzatot a saroknál üres falsáv, a Bécsi utcai szárny hat ablaktengelyét pedig egy szélesebb, háromosztatú ablaknyílás zárja le. A Deák Ferenc utcai falsáv valószínűleg a korban szokásos díszítőrelief részére volt fenntartva, de nem készült el. A lábazatszerűen visszaugratott földszinti homlokzat változatosabb tagolású. A Bé-



34. Vince Pál: Iparterv, 7. emeleti alaprajz, 1959

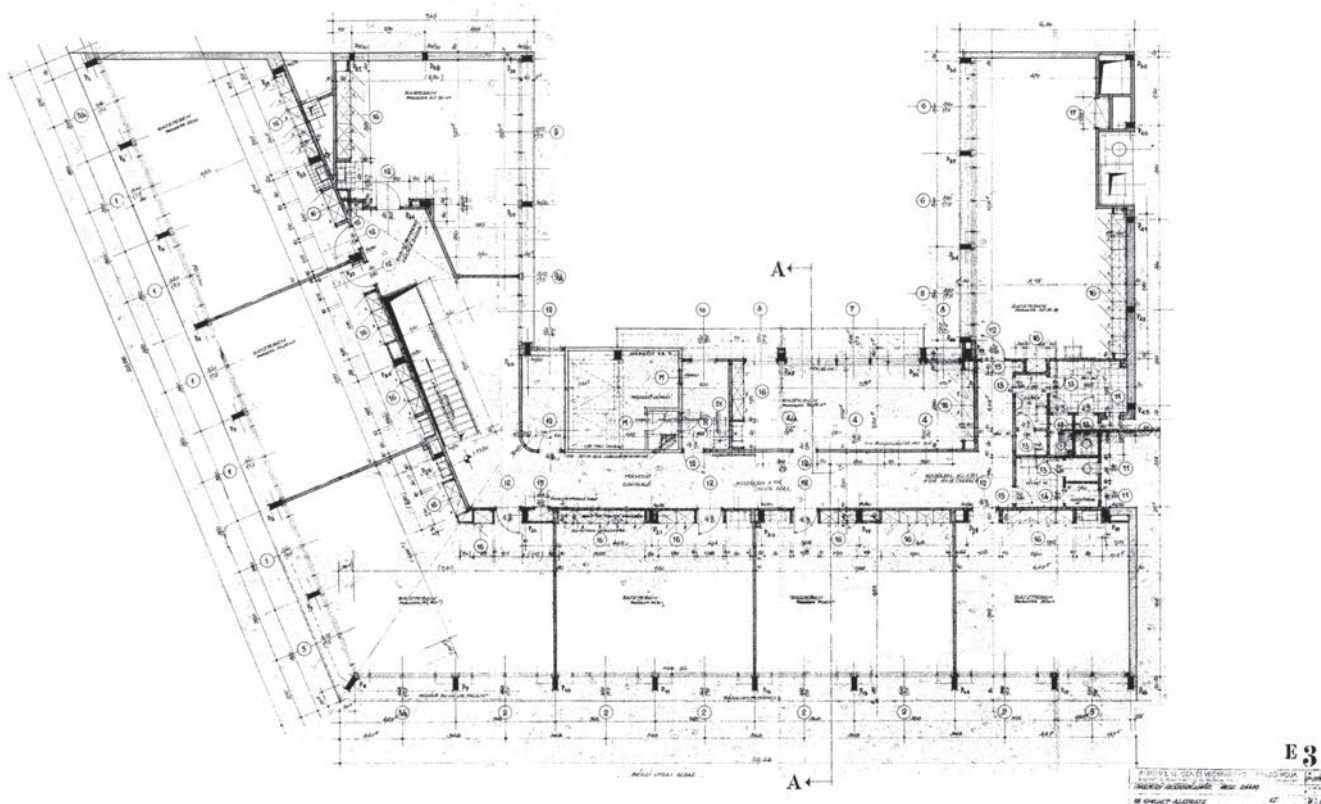
csi utcai oldalon öt tengelyben a pillérek közötti felület alsó kétharmada üvegtégla, a felső harmad üvegezett. Az oszlopok mögötti visszaugratott szakaszon a főbejáratot két oldalról terméskő burkolatú, rácsszerűen nyílásokkal tagolt falazat fogta közre, megoldása a Mémosz-székház földszinti homlokzatának egy szakaszához hasonló.³⁵ A Deák Ferenc utcai földszinti homlokzat folytatásaként a gondnoklakás ablakai nyíltak. Az épület tervezése 1949-ben indult és 1950 nyarán adták át.³⁶

Az Iparterv-székház a háború utáni rövid modernista periódus kései darabja, már érezteti hatását a voluntarista tervgazdaság elvárása, a mennyiségi elv előtérbe kerülése a minőséggel szemben. Épületünk esetében ez a homlokzati kőburkolat elmaradásában, az épületplasztikai és képzőművészeti díszítmények teljes mellőzésében figyelhető meg, ami az 1946 és 1948 között tervezett épületeknél még magától értetődő volt, mint például a Vince által korábban tervezett KPVD SZ-székháznál is, amely nagyvonalúbb, elegánsabb alkotása. Az Iparterv épülete a részletekben szárazabb, egyszerűbb megoldásokat követ. A kortárs kritika már a hatalom által megkövetelt stílusfordulata a szocreál szempontjából tette más épületekkel együtt bírálat tárgyává. Perényi Imre mindenekelőtt a környezetével való összehangolást hiányolta.³⁷ Napjainkban az ismét élesen modernépítészet-ellenes ízlés hasonló szempontból kritizálja az épületet. A Vince által tervezett átépítés teljesen más épí-

³⁵ HAJDÚ–PRAKALVI (2006), kül. 69. kép. A meghívásos pályázaton Vince Pál is részt vett.

³⁶ BENKŐ (1950). A tervező megjegyzéseivel. Az ismertetés alaprajzokat is közöl. Az átépítés tervdokumentációja sem az engedélyezési hatóság tervanyagában BFL XV.17.d.329 Építési Ügyosztályok Tervtára 24439 hrsz., sem a Magyar Építészeti Múzeumban őrzött Vince Pál-hagyatékban, sem az Iparterv tervtárában nem maradt meg. Mindössze egy perspektivikus tervlap ismeretes másolatban Wágnerék 1990-es átalakítási tervei között.

³⁷ PERÉNYI (1950); vö. Néhány szó építkezéseink stílusáról, *Szabad Nép*, 1950. szeptember 3., 6.



35. Vince Pál: Iparterv, 8. emeleti alaprajz, 1959



36. Homlokzatok, Seidner Zoltán felvétele, 1950



37. Lépcsőház részlete a 6. emeleten, 1950

tészeti szemléletet tükröz. Egyrészt a modern építészet hívei a második világháború idején megsérült épület-állományt ott, ahol műemléki indokát nem látták, nem kívánták helyreállítani, mert a 19. század második felének lakásépítészetét szociálisan érzéketlennek tartották, mely a társadalmi különbségeket hangsúlyozza, ők pedig a zsúfolt, szűk, telekspekuláció eredményeként kialakult beépítéseken lazítani szándékoztak. Másrészt az építészet egyik alapkérdésében, az illeszkedés esetében a harmónia helyett inkább kontrasztra törekedtek. az Iparterv épületénél ez különösen erősen jelentkezik, amit a mai közízlés nehezen fogad el. A kedvezőtlen építési viszonyok között, egyszerű eszközökkel megvalósított épület mai szóhasználat szerint minimalista szemléletű homlokzatai és a raszteres nyílászáró rendszere is az 1960-as évek építészetét előlegezi meg.

Az Iparterv feladatainak megnövekedése miatt Vince 1959-ben emeletráépítést tervezett, mely 1960-ban készült el.³⁸ A korábbi 27,17 m-es párkánymagasság a ráépítés után 29,6 m-re nőtt. A nyolcadik emelet kialakítása a modern építészet tetőemelet-kialakítását követi, de kisebb mértékben visszaugratott a homlokzat síkja. Az ablaknyílások az utcai és az udvari homlokzatokon egyaránt a teljes pillérközöket töltik ki. Az alaprajzi szisztéma nem változott, egyedül a lépcső kialakítása más. Nem a lépcsőházat folytatták, a Deák Ferenc utcai folyosóról egy nyitott vasszerkezetű lé-

cső vezet a nyolcadik emeletre. Az épület irodaház funkciója 1990-ig nem változott, így átalakítására sem került sor.

Miután 1990-ben az épület kezelői jogát elvették az Iparterv-től, két lépésben sor került az épület alsó szintjeinek kereskedelmi célú hasznosítására. Elsőként 1990 augusztusában Wagner Péter és Gombás Tibor (Iparterv) a földszint és első emelet Bécsi utca felőli szakaszát az American Express utazási iroda részére alakították át.³⁹ A földszinten az előcsarnok egy részét is beépítették, a két szint között csigalépcső-áttörés készült. A Bécsi utcai üvegtégla nyílászáró helyett portált alakítottak ki, a terméskő burkolatot szürkegránitra cserélték. A pince és a földszint Deák Ferenc utcai részének és az udvarba kialakított kultúrterem helyén kialakítandó Dairy Queen gyorsétterem engedélyeztetésre benyújtott terveit 1992 januárjában készítették.⁴⁰ Az átalakítás előkészítését még Wagnerék kezdték, de a beadott terveket Tóth Tibor készítette, a belsőépítészeti kialakítás Herrer Y. M. Caesar (Iparterv) nevéhez fűződik. Ez az átalakítás a korábbinál jelentősebb változásokat eredményezett. A kultúrtermet, amelyben a hazai avantgárd 1968-ban és 1969-ben a ma már emblematisz jelentőségűnek te-

³⁸ BFL XV.17.d.329 Építési Ügyosztályok Tervtára 24439 hrsz.-on mindössze egy homlokzati rajz található meg, melyről az engedélyezési szám hiányzik. Az emeletráépítés teljes tervdokumentációja (hét darab építészeti terv, statikus tervek, gépésztérvek és műszaki leírás): Magyar Építészeti Múzeum Vince Pál-hagyatéka 697/1.

³⁹ BFL XV.17.d.329 Építési Ügyosztályok Tervtára 24439 hrsz. 1553/2/1990 építési engedély számú tervdokumentáció (tíz darab tervlap és műszaki leírás).

⁴⁰ BFL XV.17.d.329 Építési Ügyosztályok Tervtára 24439 hrsz. 65246/5/1992 építési engedély számú tervdokumentáció (tizennégy darab terv és műszaki leírás).

kintett Iparterv-kiállításait rendezte, megszüntették. A helyszínről a kiállítók *Iparterv csoport* néven váltak ismertté.⁴¹ Az épület vesztibüljéből a pincébe vezető lépcsőkart elbontották, a kultúrterem szakszán a pincefödémét és a pincei közfalakat szintén elbontották a Bécsi utcai előtérbe vezető lépcsővel együtt, amelyet erőteljesen leszűkítettek. Az új, lépcsősen kialakított földem a pincében kialakított konyhai kiadótérhez vezet, felette viszont galériát építettek. A természetes világítás érdekében az udvari lezáró földémet felülvilágító ablakokkal nyitották meg. Az utcai posztmodern portállezárás kilép a homlokzat síkjából. A konyhához beépített gépészet jelentősen megterhelte az udvari homlokzato-
kat, csövek kanyarognak mindenfelé.

Az emeleti részekben az azóta eltelt időben elvégzett átalakítások, felújítások nincsenek tervszin-



38. A földszinti előcsarnok, 1950



39. A kultúrterem előcsarnoka, 1950



40. Műterembelső, 1950



41. Lépcsőforduló az 5. és 6. emelet között, 2010



42. A lépcsőház orsótete, 2010

⁴¹ SINKOVITS–HORNYIK (2000).

ten dokumentálva. Az épület térszerkezetét egyáltalán nem vagy kevéssé érintették, a lépcsőház, a középfolyosó, a vizesblokk elhelyezése nem változott, a közfalak át-helyezése a modern építészetnek a belső terek flexibilitásáról vallott elképzelésébe belefér.

Az épület esztétikai kvalitásai és történeti értékei miatt a hazai modernizmus 1940-es évek végére kiteljesedett vonulatának jeles darabja. Átadásának évében már javában zajlott az úgynevezett formalizmusvita, a koncentrált ideologisztikus alapvetésű támadás a modern építészet szellemisége ellen. A stílusfordulat, a szocreál ki-kényszerítésének évét (1951) megelőző időszak a magyar építészettörténetben rövid, ám kulcsfontosságú periódus.⁴² Fogyatköző épületállományának műemléki védelme elemi érdek.

⁴² PRAKHALVI-SZÜCS (2010).

BIBLIOGRÁFIA

- BENKŐ (1950) – BENKŐ Péter: A nehézipari épülettervező iroda N.V. székháza, *Építés – Építészet*, 1950, 9–10, 592–596.
- BOROSTYÁNKŐI–BARNA (2001) – BOROSTYÁNKŐI Mátyás–BARNA Krisztina: IPARTERV, in *A magyar tervező irodák története*, szerk. SCHÉRY Gábor, Budapest, 2001, 149–165.
- HAJDÚ–PRAKHALVI (2006) – HAJDÚ Virág–PRAKHALVI Endre: A Magyar Építőmunkások Országos Szövetségének székháza, in *Modern és szocreál*, szerk. FEHÉRVÁRI Zoltán–HAJDÚ Virág–PRAKHALVI Endre, Budapest, 2006, 55–80.
- KAESZ (1950) – KAESZ Gyula: A Kereskedelmi és Pénzügyi Dolgozók Szakszervezete Székházának átépítése, *Építés – Építészet*, 1950, 6, 370–380.
- KÓSA (1949) – KÓSA Zoltán: Helyreállított budapesti házak, *Új Építészet*, 1949, 4–5, 120–125.
- PÁSZTOR (1940) – PÁSZTOR Mihály: A százötvenéves Lipótváros, *Statistikai Közlemények*, 93/4, Budapest, 1940, 17.
- PERÉNYI (1950) – PERÉNYI Imre: Építészetünkről (Hozzászólás a Néhány szó építkezéseink stílusáról című cikkhez), *Szabad Nép*, 1950. szeptember 13., 7.
- PRAKHALVI–SZÜCS (2010) – PRAKHALVI Endre–SZÜCS György: *A szocreál Magyarországon*, Budapest, 2010.
- PREISICH (1960) – PREISICH Gábor: *Budapest városépítésének története*, I, Budapest, 1960, 118.
- RÉVÉSZ (1912) – RÉVÉSZ Sámuel: Schmahl Henrik, *Építő Ipar*, 1912. VIII. 18., 319.
- SAS (1979) – SAS Géza: Az ÉVM tervező vállalatok 25 éves története, kézirat, 1979.
- SINKOVITS–HORNYIK (2000) – SINKOVITS Péter–HORNYIK Sándor: Iparterv (1968–1969), in *Kortárs magyar művészeti lexikon*, II, főszerk. FITZ Péter, Budapest, 2000, 187–189.

Beszélgetés a harmincas–negyvenes évek építészetéről

Beke László, Dévényi Tamás, Ferkai András, Hegyi Lóránd,
Janáky István és Pazár Béla részvételével

E beszélgetés jelentős része először a Magyar Építőművészet 1983/2. számában jelent meg, az eltelt két évtized során azonban különös aktualitásra tett szert. (A szerk.)

Beke László: Először azt kellene megvizsgálnunk, hogy valóban olyan aktuális-e számunkra a harmincas–negyvenes évek építésze, általánosabb értelemben pedig kultúrája, hogy egy újra meginduló folyóiratnak kiemelt témája legyen; s ha igen, akkor miért? A következő kérdés az, hogy az 1980-as évek elején hogyan viszonyulunk a harmincas–negyvenes évekhez, mert az az érzésem, hogy mi, fiatalok, kissé másként látjuk ezt a periódust, mint a harmincötthöz hetvenévesek. Volt régebben, különösen Magyarországon a hatvanas években egy nagy Bauhaus-kultusz, kérdés, hogy ennek megtört-e a fénye napjainkra? S végül azt a kérdést is felvetném, hogy ez az aktualitás a harmincas–negyvenes évekre korlátozódik-e, vagy pedig általánosabb jelenségről van-e szó, amely visszanyúlik akár a húszas évekre is, és feljön egészen az ötvenes évek végéig?

Ferkai András: Én egyszerűen nosztalgiát érzek a harmincas évek építészeti közéleté iránt: a korabeli építészlapok és napilapok tanulsága szerint az akkori építészársadalom élénk, mozgalmas szakmai életet élt. Nagy tömegeket vonzó előadásokat, ankétokat tartottak a Mérnök- és Építész Egyletben, a Szövetségben, az építészek vitatkoztak, nyilatkoztak, a lapokban éles kritikák jelentek meg, a vélemények nyíltan csaptak össze. Az építészet ügye ezért nem csak a szakma ügye volt. Ugyancsak nosztalgiával gondolhatunk vissza az akkori kivitelezés minőségére. Az építészek, iparművészek közreműködésével alakult ki Budapest világvárosias utcaképe, gyönyörű portálokkal és üzletbelsőkkkel, fantáziadús, de ízléses reklámokkal. Nemcsak a CIAM-tagok vagy a nagy nevek – Árkay, Rimanóczy, Kotsis Iván –, hanem a harmincas évek másod- vagy harmadvonalbeli építészei is sok érdekességet tartogatnak a mai tervezők számára.

Pazár Béla: Érdekes dolog, hogy tényleg van a levegőben valami, ami rokon lehet az az életérzéssel, amely az első világháborút követő, viszonylag optimista korszakot lezáró gazdasági válság és az azt követő események hatására jelentkezett Európában. A Kraftwerk neo-bürokrata zenéje volt ilyen pár évvel ezelőtt. Egy olyan korosztály reakciója, amely nem élte át e kort, most mégis furcsa módon erre érez rá.

Hegyí Lóránd: Számomra a tárgyalt időhatárok problematikusak. Én nem érzem annyira összefüggőnek a harmincas és a negyvenes éveket, illetve nagyobb összefüggést látok a húszas és a harmincas évek között. Ezt még inkább aláhúzza az európai szituáció és a magyar történelmi, kulturális helyzet különbsége. Nem tudnám azt mondani, amit előbb te mondtál, hogy az első világháború utáni időszaknak van egy optimista, előrettekintő érzelmi töltése. Magyarországon az egész szellemi, kulturális, politikai életet a háborúban elszenvedett „veszteség” tudata határozza meg: Trianon élménye, az antant által kidolgozott békeszerződés nyomán kialakult nehéz helyzet, amit a jobboldali politika manipulált, és úgy manipulált, hogy a polgári radikalizmust, a Károlyi-forradalmat és a kommünt tette felelőssé ezért a kétségtelenül súlyos helyzetért. A húszas évek Magyarországon nem voltak sem optimisták, sem előrettekintők, hanem keserűséggel teli, gyűlölködő, sőt kilátástalanságot átélők. Amikor optimizmusról lehet szó, Magyarországon ez – talán furcsán hangzik – már a harmincas években, és erősen jobboldali kultúrába ágyazottan jelentkezik, mondjuk például a Gömbös-kormány kultúrpolitikájában. Mondhatom példaként Kassák lapjait, a *Dokumentumot* és a *Munkát*, amelyekben állandóan visszatérő motívum a gépkorszak és a technikaimádat, de ez azért egy nagyon megfáradt technikaimádat a húszas évek elejéhez képest, és semmiképpen sem az, ami például a Bauhausban vagy az orosz konstruktivizmusban volt a húszas években. Vagy ha az, akkor is sokkal kevésbé utópisztikus, vagy legalábbis saját maga kevésbé vállalja az utópisztikusságot, a mindent megváltó technika utópiáját, és inkább didaktikus, nevelő szándékú. Még annyit mondanék, hogy én az első világháború végét látom cezúrának. A korai húszas években meghatározó az az érzés, hogy túléltek a világháborút, új perspektívák nyílnak: forradalmak, reformok, művészeti reformok, utópiák és racionalizmus, gépkorszak, technikai megváltás – és ez tart a világgazdasági válság ellenére a harmincas évek közepéig–végéig. A magyar kultúrában végképp nem beszélhetünk úgy a harmincas és a negyvenes évekről, mint egy korszakról, mert 1945-ben, de legkésőbb 1948 táján annyira gyökeres változást érnek, hogy minden ártértékelődik, folytonosságról alig lehet beszélni.

Beke László: Szabad legyen egy egyszerűbb képletbe foglalni mindazt, amit eddig mondtunk: a Bauhaus talán az utolsó képviselője volt annak az eszmének, hogy az egész világot meg lehet váltani egy technikai forradalommal. Ez az utópia legalábbis 1983-ra biztosan megrendült. Ennek a helyébe jött a világ művészetének és kultúrájának vezető irányzataiban egy elég nihilista álláspont: ha nem megy a progresszió, maradunk a káosz területén, kapkodjunk össze innen-onnan nekünk tetsző stíuselemeket, és „élvezkedjünk” velük egy kicsit. Magyarországon ilyesfajta optimizmusnak elég kevés talaja volt a húszas években, a harmincas évekre pedig már megjelent egy elkeseredett, mégis utópisztikus kassáki magatartás, s megjelent vele szemben egy másik: a nemzeti identitás keresésének programja. Az egyik irányzatot kisarkítva „kormopolita”, „bolsevik”, „zsidó” irányzatnak nevezték, ez volt a Bauhaus, a másikat eltúlozva Trianonra visszakerdezőnek, nemzetinek, népiesnek, sőt „faji”-nak, és a kettő között nagyon sok volt az átmenet, az árnyalat. Azt hiszem,

hogy a nemzetközi kultúra – mondjuk egy kozmopolita és nihilista kultúra – szempontjából egybemosódnak a húszas–harmincas–negyvenes (sőt az ötvenes) éveknek ezek a hideg és elegáns irányzatai; másfelől innen, Magyarországról éppen mostanában indultak meg a nemzeti identitás kérdésének egészségesebb felvetései.

Hegyí Lóránd: A nyolcvanas évekről azt mondtad, hogy egyfajta nihilista magatartást mutat, amelyik mintegy elsúlytalanítja és nem veszi figyelembe a különbségeket, a felületről válogat, és ezekkel a motívumokkal kéjeleg is egy kicsit. Mégis, én látok egy olyan magatartást is, amely a Bauhaus-szerű, racionalista utópia és a világ technika általi megváltoztathatóságának elve mellé felsorakoztat egy másik lehetőséget, amelyet most nagyon egyszerűen „tradicionálisnak” neveznék – nem tartom retrográdnak, és korántsem politikai értelemben használok a kifejezést –, ez azt jelenti, hogy a 18. századtól a 20. század közepéig tartó nagy racionalista vonulat mellett megpróbál olyan további tradícióforrásokat felsorakoztatni, amelyek ezt a képletet kiegészítik. Úgy gondolom, hogy a korai nyolcvanas évek eklektikus szemlélete nem kizárólag ebből a nihilista pozícióból fakad, amely kétségkívül jelen van. Az egyik ilyen út, megint csak nagyon leegyszerűsítve, a latin-klasszikus tradíciónak mint az európai tudatot alapvetően megformáló kulturális tradíciónak az újrafelfedezése lehet, de ugyanilyen lehet a keresztény tradíció is. Latin-klasszikus tradíción értem azt a gondolatiságot, amely például a francia újfilozófiában megjelenik, egyfajta idealizált és modernizált antikvitáskép, mely tulajdonképpen kicsit nietzscheánus alapokon nyugszik. A 20. századi európai gondolkodás racionalista és materialista vonulatával szemben újra felfedezi az antikvitást és az antik mítoszvilágot, és ebben egyfajta más típusú emberi értékrendet és magatartásmódot próbál szembeállítani a reduktivista-racionalista gondolkodásmóddal. Nem vagyok filozófus, csupán jelezni akarnám, hogy a modern racionalizmus mellett, melynek egyik legtisztább művészeti megnyilatkozása a Bauhaus, megjelennek olyan egyéb tradícióforrások is, amelyek lehetővé teszik, hogy nemcsak egy frivol, nihilista pozícióból lehet mást csinálni, mint a Bauhaus technicista hagyománya, hanem esetleg egy komoly tradíciókeresés alapján is.

Janáky István: Amit Beke László mondott, abban két dolog nem volt elég pontos. Az egyik az, hogy Magyarországon is egy ilyen technikába vetett hit nyilvánult volna meg a harmincas–negyvenes években. Erre csak egy példát mondok. Molnár Farkas Toldy Ferenc utcai házához lajtoskocsikkal hordták az építőanyagot, úgy, ahogy bármelyik száz évvel ezelőtt épülő házhoz, és maguk azok a szerkezetek, amelyeket Magyarországon a harmincas és a negyvenes években használtak (kivéve azokat az acélszerkezeteket, amelyekből például, előremutató módon, a Köztársaság téri házak épültek), nagyon egyszerű technikákkal készítették. A másik az, hogy milyen bizonytalanok voltak Molnárék például a nemzeti eszméket illetően. Ismerjük Molnár örült bizonytalanságát, mely elfogta őt a harmincas évek végén meg a negyvenes években, és az egész család sorsa ezen azután végül furcsa törést szenvedett. Ha a Molnár-házakat, meg a harmincas években épült házakat nézi az ember, akkor az az

érzése, mintha úgy akarták volna őket felépíteni, hogy mindenre vonatkoznak, csak saját magukra nem. Ez a simaság, ez az egyszerűség, tagolatlanság, a berendezéssel való ellentét – mert ezekben a Molnár-házakban is sokszor régi bútorokat helyeztek el – mintha arra irányult volna, hogy minden másra felhívják a figyelmet, a világot nagyon érdekesnek és sokszerűnek mutassák, de a maguk művét nem, vagy inkább egy olyan művet akartak csinálni, amely a művön kívüli dolgokra hívja fel a figyelmet, és ehhez kidolgozták a módszereiket. Ez volt az alapvető érzésük, amikor egy épülethez hozzányúltak. A régiség, a társadalom, a társadalmi problémák, a népélet – mindezek mintha sokkal érdekesebbek lettek volna számukra, mint ezek az épületek, amiket megcsináltak. Említetted a hatvanas éveket, amikor volt egyfajta Bauhaus-imádat. Az biztos, hogy a hatvanas években is volt az építészekben egy vágy, hogy ezt a bizonyos „másra vonatkoztatást” megvalósítsák az épületeikben, és nyilván ezért tértek vissza ezekhez a módszerekhez. Szerintem nem is annyira a magyar harmincas és negyvenes évek építészetéhez, mint inkább a finn építészetéhez, a Korhonen által fémjelzett építészethez. Az az érdekes, hogy a finneknek, akik a példaképek voltak, ugyanezek az indítékok mozogtak, tehát a ház egy semleges dolog, amely csak tükröz mindent, ami rajta kívül van, de ő maga, mint egy tükör, nem vesz részt a valóságban. Az egyetlen építész Aalto volt, akinek nem volt iskolája, erre akkor jöttem rá, amikor kint voltam Finnországban. A finn építészetet számunkra Aalto szimbolizálta, a valóság mégis az, hogy a Korhonen-féle építészet sokkal nagyobb hatással volt az egész finnországi építészetre, mint Aalto. Aalto egyszerűen utánozhatatlan volt, mégpedig azért, mert az ő építésze pontosan olyan építészet volt, amely arra figyelt, hogy az a tárgy vagy épület, amit csinált, saját magára is vonatkozzék. Ezért foglalkozott ő olyan behatóan a tárgyakkal, mert őt nem a tárgyon kívüli dolgok tükrözése érdekelt, hanem maga a tárgy, amelyet létrehozott. Manapság lassan kiderül az, hogy valójában a harmincas és a negyvenes évek jellegzetes építésze is megpróbálta elhitetni magával és másokkal, hogy hermetikus módon el van zárva mindazoktól a dolgoktól, amelyek körülötte történnek, hogy valójában ő maga is valóság. Ezt bizonyítja az is, hogy lakják a Molnár-házakat. [Egy Molnár-ház] ugyanúgy változik, átalakul, mint bármelyik régi ház. Ugyanúgy veszi fel a valóság dolgait, sőt ha közelebb megy az ember, és megnézi a falakat, azok valóságos falak, valóságos ajtókkal és ablakokkal, és egyszer csak rájön arra az ember, hogy mintha egy kicsit rájátszottak volna erre a ridegségre, eltávolodásra, de valójában valamilyen világban való jelenlétük miatt mégiscsak olyan dolgokat csináltak, melyek azért benne voltak a többi dolgok között. Én azt hiszem, hogy a mostani építészeket, amikor érdeklődnek a Bauhaus iránt, ez az aspektus érdekli, hogy a Bauhaushoz kapcsolódó épületek mennyire voltak valóságos épületek, tehát mi volt az a tulajdonságuk, ami miatt nem távolodtak el a valóságtól. Ugyanolyan romantikusan régi egy Bauhaus-épület a mából nézve, mint, mondjuk, a Bauhausból nézve egy száz évvel korábbi épület.

Beke László: Mindaz, amit mondtál, sok tekintetben revelatív volt számomra. De most szólaltassuk meg azokat, akik a legfiatalabb építésznemzedékhez tartoznak.

Dévényi Tamás: Én sokat gondolkoztam azon, amikor bekerültem az egyetemre, hogy mi volt az az ellenállhatatlan erő, ami vonzott a harmincas évek felé. Tudom, hogy akkor mindenféle utópista, angol dolgok voltak nagyon népszerűek, mint az Archigram-csoport, és tulajdonképpen nem is tudtam rájönni, mi vezetett arra, hogy mászkáljak a Rózsadombon, és keressem azokat a siralmas állapotban lévő, teljesen nevetségessé vált házakat, amelyek ott 1930-tól kezdve épültek. Visszanézve alig értem ezt. Salgótarjánból jöttem, ahol eléggé hősinek tűnő építkezés folyt akkoriban, de ez azért nem indokolja akkori érzéseimet. Az biztos, hogy az a folyamat, ahogy ezek a rózsadombi házak nagyon rövid idő alatt rommá lettek, sokkal inkább, mint egy múlt századi épület, borzasztóan érdekes volt. Sokkal jobban izgatott, mint egy századfordulós vagy korábbi épület, amely változatlanul ott állt, és nem sínylette meg annyira az időt. Egy harmincas évekbeli épület borzasztóan kiszolgáltatott volt, és ez felkeltette az érdeklődésemet. Aztán az is érdekes, hogy ezek a házak mennyire vonzzák a későbbi idők hordalékait, mennyivel inkább kikezdte ezeket a házakat a lakók dühe, vágynai, mint egy régebbi villát. Ez a fajta spontán építés, ami itt elindult, sokkal inkább táptalajra hullott, mint egy régi háznál. Ez az aránylag közeli múlt volt, amit fel tudtam fogni ennyi idő koromra, és lelkesített az a tudat, hogy akkor mennyire korszerű volt a magyar építészet, azaz a magyar építészet csekély számú képviselője, aki a Bauhausban volt. Az is vonzó volt, hogy akkor mennyire keresztül tudtak vinni olyan gondolatokat az építészek, amire mi nem is gondolhatunk. Ez bizonyos mértékben Major Máté tanítása volt. A CIRPAC éles társadalomkritikája is szimpatikus volt.

Beke László: Miért beszélsz erről múlt időben, egy tíz évvel ezelőtti magadról? Ma mi a helyzet?

Dévényi Tamás: Ma az egész beépült valahogy az én lényembe is. Én azt hiszem, hogy ma természetesen és okosan tud az ember válogatni, és nem csak magáért a válogatásért, tényleg be tudja építeni azt a sok új aspektust, amit ők vetettek fel annak idején.

Ferkai András: Engem inkább az vonzott a harmincas évekhez egyetemista koromban, hogy a hetvenes évek napi építészetét látva, mely többé-kevésbé szerves folytatása a harmincas éveknek, az tűnt fel, hogy mégis ezekben a két világháború közötti épületekben van valami többlet, ami a hetvenes évek épületeiben nincs meg, és az is izgatott, hogy mi lehetett ez. Nem tudom, hogy pontosan fogalmazok-e, de azt hiszem, a lényegi különbség az lehetett, hogy a húszas évek végén, a harmincas évek elején pályára került építészek az egyetemen még klasszikus építészeti kultúrát kaptak, tehát stílusban tervezést tanultak, gyakorlatilag a régi kultúrán nevelkedtek, viszont ezt ők határozottan megtagadták, és elvetettek mindenfajta díszítést, dekorációt. Mi maradt nekik ezután? Tulajdonképpen egy lecsupaszított építészetesszencia, amely nyilvánvalóan az alapelemekből építkezett. A nyílások, a tömegek, a homlokzati síkok kezelése olyan alapformák, amelyek régen is építé-

szeti alapelemek voltak, csak nem tűntek olyan jelentősnek, mert rájuk került egy sor dekoráció. Ez a folyamat párhuzamosan haladt az egykorú képzőművészettel; talán a legjobban a tipográfiával, a grafikával hasonlítható össze. Ezen a CIAM–CIRPAC irányzaton kívül voltak még jelentős építészek, akik modern építészetet próbáltak Magyarországon csinálni. Véleményem szerint a „harmincas évek” úgy 1927–1928 körül kezdődik Magyarországon az építészetben. Molnár Farkason és körén kívül Árkay Bertalan, Rimanóczy Gyula, Kotsis Iván nevét kell megemlíteni. Az egyetemen eléggé szabadon hagyták a hallgatókat, modern terveket is elfogadtak. Beke László úgy élezte ki a kérdést, hogy az ellentét a CIRPAC–kör, egy erősen progresszív, baloldali, nemzetközi csoport, illetve az ezekkel szemben álló, jobboldali, nacionalista építészek között volt. Én azt hiszem, hogy ez az ellentét nem volt ennyire kiélezett. Volt ez a progresszív csoport, s velük szemben nem állt egy ugyanilyen egységes felfogású építészcsoporthoz, legalábbis a harmincas évek elején biztosan nem. Voltak olyan építészek, akik szintén próbáltak modern építészetet művelni, bár nem voltak a CIAM–CIRPAC csoportban. Szakmájukat szerető, nem politizáló építészek voltak, és színvonalas munkákat készítettek, de nem teoretizáltak. A harmincas évek megítéléséről szóló szerkesztőségi vita kellős közepébe robbant bele Dévényi Tamás címlapterve a *Magyar Építőművészethez*, amelynek egyetlen formai megoldása, az „MÉ” valóban a harmincas évekre, főleg a portálokra alkalmazott betűkre utalt, ugyanígy az „építőművészet” szó esetében, a „magyar” szót pedig borzasztóan elhúzva. És van még egy pikantériája a dolognak, hogy kiírjuk-e: *Magyar Építőművészet*, vagy maradjon továbbra is az MÉ monogram vagy embléma. Azzal, hogy mi a *Magyar Építőművészetet* kiírjuk, tulajdonképpen föl vállaljuk azt a hagyományt, amit a két világháború közötti *Magyar Építőművészet* jelentett, sőt visszakanyarodunk egészen 1907-ig, amikor megindult ez a folyóirat. A másik pikantéria, hogy a két világháború között ez volt a konzervatív lap, míg a *Tér és Forma* a haladó. *(Az új címlap végül is csak terv maradt – a szerk.)*

Beke László: Mindebben talán az is kifejeződik, hogy a korábbi, nagyon sommás ítélkezésünket (Bauhaus egyenlő haladás, minden más e korszakban egyenlő reakció) felváltja egy sokkal finomabb – olykor bizonytalanabb –, differenciáltabb állásfoglalás.

Hegyí Lóránd: Nagyon fontosnak érzem, hogy a Bauhauson belül fölfedezhető a stílusszemlélet, illetve a stílusalkotásra való törekvés, még akkor is, ha ez nem tudatosodik. A Bauhaus alapvető szemléleti sajátossága mégiscsak az a gondolat, hogy a rajta kívül álló valóságot valamilyen módon, ha csak potenciálisan is, de átalakítja. A Bauhausban eredetileg – legalábbis szemléletileg – nem volt tolerancia a rajta kívül állóval szemben, és ez adja építészetének utópikus erejét, újítási lendületét, pártosztát, de mindez elpárolgott. A Bauhaus-építész úgy képzelte, hogy a világ gyorsan és ésszerűen átrendezhető, átformálható. Ezért is viselik el ezek az épületek még nehezebben az utólagos toldásokat, mert ezekbe az épületekbe bele volt kalkulálva az az életforma, amelyről a Bauhaus-építész teljes biztonsággal azt állította, hogy

az szükségképpen a legmegfelelőbb, mert hiszen a legracionálisabb elvek alapján ez a jó, ez az egészséges. És természetesen az idő módosította ezeket az elképzeléseket. Mai szemmel nézve egy romosodó, átépített, a használat során meglehetősen átalakított Bauhaus-épületben már egy újfajta esztétika jelenik meg, amit most én idézőjelben „eklektikusnak” neveznék. Távol áll ez attól a purizmustól, amit az épület eredetileg képviselt. De ez már megint annak a következménye, hogy stílus alapon ítélünk, és az épületet komplex művészeti alkotásként fogjuk fel, nem pedig egyetlen alapelvnek, a funkcionalizmusnak az illusztrációjaként.

Pazár Béla: Amit az előbb mondtál, hogy egy bauhausos épület átalakításai esetleg egy új esztétika szemszögéből ítélve bizonyos pozitív érzéseket is kelthetnek, ez nagyon furcsa, mert számomra a legszomorúbb dolog azt látni, hogy mondjuk egy Molnár Farkas-házon beépítenek egy teraszt, vagy megszüntetnek egy ablakot, vagy hármablakot helyeznek oda, ahol eredetileg tolóablak volt, ugyanakkor ezt egy eklektikus házon tényleg örömmel vesszük. Nagyon keveset tudunk arról, hogy mi volt az eklektika programja, miután ezt egyetlen pejoratív mondattal elintézték számunkra, amikor tanultunk róla, mi pedig nem néztünk utána alaposabban. A Bauhausot is egyértelműen mindenkorra igazként tálalták elénk. Szerencse, hogy nem szorítkoztunk csupán arra, amit annak idején hallottunk, hanem sokkal jobban érdekelt bennünket, és megnéztük ezeket az épületeket. Függetlenül a halottaktól tetszettek meg ezek a dolgok. Számomra biztos, hogy ez volt a magyar építészet folyamatában az egyetlen olyan hagyomány, amely európai szintű volt, ami a Bauhausban is benne volt, de még inkább ugyanennyire benne volt, mondjuk, a Rimánóczy–Lauber-vonalban. Utóbbi mentalitása valahogy tovább volt követhető jobb alkotásokban az 1949–1950-es, 1960-as években is. Számomra ezért volt érdekes például a Palatinus vagy a Nemzeti Bank, vagy ezért volt érdekes a Műegyetem R épülete.

Beke László: Pontosan itt van a probléma, amiben Lóránd a „bűnös”, hogy itt nem eklektikáról lett volna szó, hanem nosztalgiáról. A nosztalgia pedig úgy működik szerintem, hogy ha a Palatinuson – már régóta gondolkodom ezen a példán – vasárnap háromezer ember nyüzsög, akkor te málló vakolatokat veszel észre, meg izzadágszagot. De fel kell tételezni azt a szituációt, amikor üres a Palatinus, például most, és ott mászkálsz, akkor egy nagyon sűrű atmoszférát érzel, és sem az egyiknek, sem a másiknak ráadásul nincs köze az eredeti elképzelésekhez, melyeket Janáky édesapja a tervezéskor kitalált. Ő azt hitte, hogy egy ma is funkcionáló épületet fog odatenni, és nyilván úgy is működött jó néhány évig. Később kiderült, hogy az épület már nem tudja kielégíteni az eredeti funkcióját. Végül pedig azt érzed, hogy remek filmdíszlet az egész. És ezt nem eklektikának nevezném, hanem nosztalgiának. Ez tulajdonképpen az átértékelődés folyamata. – De maradjunk az átépítéseknél. Amikor ezeket az épületeket építették, egyedi, kirívó példái voltak a modernségnek. Ráadásul nem akárkinek csinálták őket, hanem barátoknak, meg azoknak, akik meg tudták fizetni. Az, ami szociális programot képviselt volna, csak nagyon szerény formában tudott

megvalósulni, mert amit a lakásépítés- meg bérházépítés-programban elképzelték, annak anyagi gátjai voltak, és ezt tulajdonképpen csak a mai lakótelep-építészettől lehet visszavetíteni. További problémát jelentett ezeknek az egycsaládi házaknak a furcsa alaprajza, melyekről már az első stádiumban kiderült, hogy nem jól kihasználhatók. A tízméteres nappaliból maguk a lakók falaztak le kisebb szobákat. A következő nehézséget a nyomor szülte, a háború után társbérletek alakultak, a lakást fel kellett osztani mondjuk három család között. Így jutunk el egy nyolcvanas évekbeli húszéves egyetemista építészhallgató álláspontjához, aki a Bauhaus-lakást egyrészt mint tananyagot szemléli, lelkesítő anyagot, másrészt pedig mint egy tőle nagyon messze levő témát, filmdíszlet-világot. Vagy jön a művészettörténész, aki arra lesz figyelmes, hogy a harmincas évekbeli funkcionista épületeinkhez valahogy sohasem illett egészen a képzőművészeti alkotás.

Dévényi Tamás: Az biztos, hogy Molnár Farkas egyik legérdekesebb háza a pasaréti kettős épület. Sohasem értettem, és most sem világos a dolog, hogy Molnár Farkas azt a kompozíciót a lépcsőházba rakta be, és talán a 20. században ez az egyetlen olyan próbálkozás, ahol a mű és az épület valahol találkozott, és ugyanerre a házra kívülről, a Trombitás utcai fronton egy olyan szobor került, amely ugyanazt a nem egészen tisztázott kapcsolatot mutatja, mint például a római iskolások vagy a római iskolához közeli építések és képzőművészek között volt.

Janáky István: A római iskolát a kormányzat magáénak vallotta.

Beke László: Tegnap átnéztem Sartoris nagy könyvét a funkcionista építészetről. Egy nagyon furcsa dolog tűnik fel benne a mai szemlélő számára: amikor minden azonos elv szerint leegyszerűsített, akkor a képzőművészeti rátét valamilyen egészen oda nem illő módon jelentkezik, leginkább az olaszok esetében. Náluk azért erősen a faszizmus befolyásáról is szó volt a harmincas években. És Magyarországon, Budapesten is megfigyelhető, hogy akár a Palatinus előtti szoborra, vagy a Vasas-pálya előttire gondolunk, a korszak legradikálisabb építésze mellé újklasszicista dísz illik a legjobban. Az olaszoknál olyan példák, mint Mussolini fotóportréja, meg a festett portréja, meg annak a „visszaklasszicizálása”, amit a kubizmus már kivívott forma- és térszemléletben... És hasonló stílus érvényesül Magyarországon is a római iskolás egyházi építészetben is... meg a Harmadik Birodalom művészetében, és nálunk valamivel később, a sematikus szocreálban. Tulajdonképpen ez az a kérdés, amit nekünk a nyolcvanas évek elején másképpen kell néznünk.

Hegyi Lóránt: Ez nem olyan egyszerű kérdés. A Bauhaus-épületekhez nem feltétlenül kell mindenkor hozzákapcsolnunk egy baloldali ideológiát, csak azért, mert ott van a fasiszta kultúrpolitika, amelyik éppúgy megengedi a tiszta funkcionizmust. Sőt a comói pártházban és még néhány, főleg ipari épületben vagy sportlétesítményben mindvégig megmarad egy tiszta funkcionizmus. Ezt a comói házat láttam,

tulajdonképpen ez egy nagyon szép, abszolút Bauhaus-épület, pusztán az a különbség, hogy léptékre nagyobb, szóval a magasság, a belmagasság, az egész épület mintegy a méret minimális felduzzasztásával a nálunk általános méretekhez képest önmagában monumentálisabb. De kristálytisza Bauhaus-épület, és ugyanakkor fasiszta pártház. Ezt csak azért mondom, hogy nem feltétlenül abban kell keresnünk a reprezentációt, hogy stílussajátosságokkal bír. Nem feltétlenül kell – durván fogalmazva – oszlopos, lépcsős, timpanonos kapuzat ahhoz, hogy valami a fasiszta rendszer reprezentációs épülete lehessen. Monumentalizmus árad belőle, és ez teszi bizonyos értelemben ilyen reprezentatív épületté. Ez a fajta monumentalizmus valóban nincs jelen a német Bauhaus-építészetben.

Janáky István: Viszont a szovjet avantgárd építészetben nagyon is megvan.

Hegyí Lóránd: Ott viszont, ahol megint csak összekapcsolódik egy központosított, egyértelműen bürokratikus társadalom, politika, reprezentációs igények, a funkcionalizmus szép lassan átmegy egyfajta monumentalizmusba. Egyébként maga az ipari civilizáció mint hőskorszak, mint a gépi hőskorszak: ebben is rejlik egy olyan fajta pátoz, amely kitermelhet egy bizonyos monumentalizmust, még a Bauhauson belül is. Nagyon sokat számít, hogy a húszas és a korai harmincas években nagyon benne van a világ újrendezésének a kézzelfogható közelségében való hit, és ez teljesen különböző politikai megoldásokban képzelhető el. Amikor mi az építészet politikai tartalmi vetületéről beszélünk, akkor nem annyira a diplomáciai politikáról vagy ideológiáról kellene beszélnünk, hanem a világról való gondolkodásról, amiben most a politikai jobb- és baloldal között több hasonlóság is mutatkozik. A harmincas években a radikalizmusnak, az átrendezhetőségnek és az új életkezdésnek szinte frázisszinten is fantasztikus összecsengései vannak, az új társadalmat építők, sőt megjelenik a nép mint a kollektívizmus megváltása, szemben az individualizmussal, ami polgári, dekadens és kozmopolita. És még az internacionalizmus is megjelenik mindkét oldalon. Mindez arra utal, hogy a „politikai politikában” tudatosodó irányzatok, szélsőségek, a bolsevizmus, a fasiszmus gondolkodásmódjában és egyáltalán a húszas-harmincas évek társadalmi gondolkodásában a legkülönbözőbb politikai áramlatok mutathatnak rá közös mozzanatokra.

Janáky István: Van egy érdekes dolog, a Molnár és Fischer közötti különbség az oszlopfelhasználásban: Molnár soha nem használt oszlopot azoknál az épületeknél, amelyeket nem Fischerrel együtt tervezett. Molnárnak valahogy az volt az elképzelése, hogy a sík felületek jobban fel tudják majd venni a változásokat, mert nem olyan hangsúlyosak, nem olyan kezelhetetlenek, mint egy oszlop, Fischer pedig, aki magáról azt állította, hogy neki semmi politikai érzéke nincsen, az oszlopra rávette Molnárt. A pestújhelyi háznál oszlopok voltak az udvar felőli homlokzaton. Molnár annyi engedményt tett, hogy harántfalakat épített be, de Fischer el tudta érni, hogy a harántfalba oszlopokat építsenek.

Dévényi Tamás: Igen, ez jellemző példa, s azt is megmutatja, hogy mind Fischer, mind Molnár fontosnak tartotta az épület megtervezésekor az egyes építészeti elemek jelentését, minket pedig ez arra készítet, hogy árnyaltabban ítéljük meg az ő építészetüket.

Hegyí Lóránd: Beszélgetésünk végén milyen tanulságokat tudnánk mindebből leszűrni? Úgy gondolom, hogy a harmincas–negyvenes évek építészetének alkotásait valóban árnyaltabban, az építészeti formálás apróbb részleteit is figyelembe véve kell vizsgálnunk. Ezek az épületek is elsősorban épületek, amint ezt közösen megállapítottuk, s nem csupán egy-egy építészeti vagy művészeti idea illusztrációi. A leegyszerűsített funkcionalizmus-felfogás éppoly hibás, mint a leegyszerűsített polarizálás, mert mindkét esetben figyelmen kívül hagyjuk a szellemi, kulturális és társadalmi körülményeket, mai szemmel pedig különösen sok finom észrevételt tehetünk a harmincas és a negyvenes évek épületein a stílusalkotás szempontjából, sőt az egyes alkotók egyéni formálásmódja szempontjából is elemezhetjük ezeket, elkerülve a sommás és félrevezető általánosításokat.

Beke László: Végezetül pedig fontos tanulság annak felismerése, hogy a ma építészete másként viszonyul ehhez a korszakhoz, mint a hatvanas éveké, és ez nemcsak az értékelésre nézve igaz, hanem a nyolcvanas évek építészeti gondolkodásmódjára, a válogatás és a felhasználás lehetőségeire is.

Az Esterházy-család fraknoi ágának művészei és mesterei a 17. században

Összeállította és a bevezetőt írta Koppány Tibor

A 17. századi Királyi Magyarország művészetpártolásában előkelő szerepe volt az Esterházy-családnak, azon belül különösképpen a század folyamán élt két vezető családtagjának, az 1625 és 1645 között nádori tisztséget betöltő Miklósnak, és fiának, az 1687-ben hercegi címet szerző, szintén nádor Pálnak.

A népes galántai családban 1582-ben született Esterházy Miklós a köznemesi pályának a késői középkortól ismert és megszokott módján emelkedett ki társadalmi rétegéből. A köznemesség tanult fiataljai a 15. századtól váltak familiárisi szolgálatot nagybirtokos főúriaknál, amelyet két évszázaddal később szervitori szolgálatnak neveztek. Esterházy Miklós 1609-től volt Munkács vára és kiterjedt uradalma birtokosának, Mágocsy Ferencnek provizora. Ura 1611-ben bekövetkezett halála után egy esztendővel annak özvegye, Dersffy Orsolya feleségül ment Esterházyhoz, aki ilyen módon jutott a nyugat-magyarországi Lánzsér várától Munkácsig terjedő Dersffy–Mágocsy-vagyonhoz. Munkácsot, amelyet 1622-ben a vele kötött béke értelmében Bethlen Gábor kapott meg III. Ferdinánd királytól, elvesztette ugyan, helyette azonban Fraknó és Kismarton várait kapta, az azokhoz tartozó tekintélyes birtokokkal.

Dersffy Orsolyával kötött házasságától kezdve vett részt a politikai életben, amelyben korát meghaladóan széles látókörű, gyors felfogású, a körülötte levő világot tisztán látó, művelt, céltudatos emberként gyorsan emelkedett. 1618-ban királyi főudvarmester, 1622-ben országbíró, 1625-től 1645-ben bekövetkezett haláláig Magyarország nádora.¹

A személyével foglalkozó irodalom kiemeli építetői munkásságát, s azt, hogy „szenvedélyes építkező volt”.² Építető lényére jól illik az az ősi, a reneszánsz idején megfogalmazott felismerés, amelyet a firenzei Palazzo Strozzi emeltető Filippo Strozzi-ról írt fia, Lorenzo: „...a gazdagságnál jobban vágyódott a hírnévre, nem találván biztosabb eszközt emlékének megőrzésére, elhatározta, hogy olyan épületet emeltet, amely hírnevet szerez a maga és családja számára...”³ Esterházy Miklós és kortársai valamennyien ezért „vonzódtak” az építészethez, ezért építkeztek, egymással versenyezve ezért formáltatták át váraikat és kastélyaikat, sőt ezért és nem kevésbé érvényesülésük, politikai szereplésük, előmenetelük érdekében. Mindemellett és

Koppány Tibor dr., a művészettörténet kandidátusa, építész, a Műszaki Egyetem címzetes egyetemi tanára, 1989-ig az Országos Műemlékvédelmi Hivatal építész és tudományos munkatársa. Kutatási területe: magyar építészettörténet, különös tekintettel a 16–17. századra.

Dr. Tibor Koppány, holder of a candidate's degree in art history, architect, Honorary Associate Professor at the Technical University, until 1989 architect and research fellow of the National Office for the Protection of Historic Monuments. His fields of research include the history of architecture in Hungary, with special emphasis on the 16th and 17th centuries.

¹ Életrajzi adataira lásd PÉTER (1985), az addigi irodalom összefoglalásával.

² KOVÁCS (1987), 176–177.

³ PEVSNER (1972), 185.

nem utolsósorban építkezésre készítette őket az új, a barokk stílus megjelenésével az a felismerés, hogy korábbi rezidenciáik, reneszánsz szellemiségben álló váraik, kastélyaik és udvarházaik túlhaladottá váltak, nem nyújtották azt a kényelmet és azokat a reprezentatív adottságokat, mint amelyeket az újonnan átépítettek biztosíthattak számukra. Végül a meginduló rekatolizáció folyamatában való részvételük templomok és kolostorok alapításával, építésével előkelő helyet biztosított számukra koruk politikai közéletében.

A házasságkötése után Dersffy Orsolya dunántúli örökségű rezidenciába költöző Esterházy Miklós még az 1610-es évek végén megkezdte azok átépítését, ahogyan a lakompaki kastély külső kapuja felett kettejük jelenleg is látható, 1618-as évszámú címere mutatja. Történeti adataikból ismert, hogy első dunántúli lakóhelyük a cinfalvai kastély volt, az első építkezésnek tehát ahhoz kellett kötődnie, bár annak írásos forrása egyelőre ismeretlen. Mindezeket új birtokai központjának, Fraknó várának nagy átépítése követte, ahol hosszú évek munkájával, a középkori előzmény szinte teljes eltüntetésével késő reneszánsz szellemiségű, hatalmas bástyákkal megerősített, az akkori időknek megfelelő, teljesen modern, többemeletes palotát hozatott létre. Fraknó volt az a birtokközpont, a fő rezidencia, ahol a család értékeit, levéltárát, kincstárát őrizték. A maga és családja tartózkodási helyei sokkal inkább a vidéki kastélyok voltak, mint kedvelt nagyhőflányi udvarháza, ahol a halál is utolérte. Sok egyéb, kisebb-nagyobb építkezése befejezésekképpen életművére korszakalkotóként a magyarországi barokk beindításával a nagyszombati jezsuita templom, kolostor és kollégium létrehozása tette fel a koronát. Az építkezést már nem tudta befejezni, de arról halála után is gondoskodott: végrendelete értelmében elmaradt nádori járandóságát rendelte arra, amint arról III. Ferdinánd király 1649-ben kiadott rendelete tudósít. Aszerint az uralkodót Palkovich Márton nagyszombati jezsuita rektor felségfolyamodványban kérte, hogy folyósítsák az építkezéshez ama bizonyos 17 720 forintnak évi 4 000 forintos részletekben történő kifizetését.

A nagyszombati jezsuita épületegyüttest több mint egy emberöltővel később szintén nádori székbe jutott fia, az élete végén hercegi rangot kapott Pál folytatta. Az ő sok egyéb, főleg kisebb-nagyobb egyházi építkezése mellett a legjelentősebb az apjától örökölt, középkori kismartoni vár kastéllyá történt átépíttetése volt, amivel megteremtette a nyílt barokk kastély első és legjelentősebb, máig is álló emlékét.

A két Esterházy, apa és fia jelentős építkezéseikhez kora többnyire kiemelkedő művészeit és mestereit, főként a bécsi császárvárosban letelepedett itáliaiakat alkalmazták, olyanokat, akik a Habsburg Monarchia építészetének vezetői voltak. Mellettük természetesen ott szerepeltek a közelebbi és távolabbi vidék kismesterei is, nem beszélve maguknak az Esterházy-uradalmaknak az állandó mestereiről. Az alábbiakban ők szerepelnek alfabetikus sorrendben, a jelenleg elérhető levéltári források alapján, és természetesen a teljesség igénye nélkül.

FELHASZNÁLT FORRÁSOK ÉS IRODALOM

1. Levéltári és kéziratok források

- Acta Jesuitica – MOL, Magyar Kincstári Levéltárak. Magyar Kamara Archivuma. E. 152. Acta Jesuitica. KÖH Műemlékvédelmi Tudományos Intézet Adattára, Gyéressy Béla és Jankovich Miklós kutatása.
- Hg. Esterházy-It. – MOL, A herceg Esterházy-család levéltára. P. 108. Repositoriumok. P. 125. Pál nádor iratai. KÖH Műemlékvédelmi Tudományos Intézet Adattára, Valkó Arisztid kutatása.
- Kapossy-hagyaték – Kapossy János kéziratok jegyzetei a KÖH Műemlékvédelmi Tudományos Intézet Könyvtára.
- Litterae ad Cam. – MOL, Magyar Kincstári Levéltárak. A Magyar Kamara Archivuma. E. 41. Litterae ad Cameram exaratae. KÖH Műemlékvédelmi Tudományos Intézet Adattára, Badál Ede kutatása.

2. Irodalom

- AGGHÁZY (1959) – AGGHÁZY Mária: *A barokk szobrászat Magyarországon*, I–III, Budapest, 1959.
- AGGHÁZY (1965) – Maria G. AGGHÁZY: Stuccatori e scultori comaschi in Ungheria, *Arte Lombarda*, X(1965), 99–108.
- BÁTHORY (2001) – BÁTHORY Orsolya: Dobronoki György S. J. latin nyelvű diáriuma, in *Pázmány Péter és kora*, szerk. HARGITTAY Emil, Piliscsaba, 2001, 372–394.
- Bollwerk Forchtenstein – *Bollwerk Forchtenstein. Katalog der Burgenländische Landesausstellung*, Redaktion Jakob Michael PERSCHY, Burg Forchtenstein, 1993.
- BUBICS–MERÉNYI (1895) – BUBICS Zsigmond–MERÉNYI Lajos: *Herceg Esterházy Pál nádor*, Budapest, 1895.
- BUZÁSI (1995) – BUZÁSI Enikő: Két kép a fraknói Esterházy-gyűjteményből: Esterházy Orsolya portréja Benjamin Blocktól és Esterházy Pál mint Szent Imre, *MÉ*, XLIV(1995), 269–279.
- BUZÁSI (1997) – BUZÁSI Enikő: Szerkesztői kiegészítés Benjamin Block fraknói Esterházy-portréinak közléséhez, *MÉ*, XLVI(1997), 107.
- BUZÁSI (2000) – BUZÁSI Enikő: A győri székesegyház Szent István oltárképe, in *Történelem – kép. Kiállítási katalógus*, Magyar Nemzeti Galéria, 2000, szerk. Mikó Árpád–SINKÓ Katalin, Budapest, 2000, 478–489.
- CZENNERNÉ (1983) – CZENNERNÉ WILHELM GIZELLA: A Magyar Nemzeti Múzeum ősgalériái (A százéves Történelmi Képcsarnok gyűjteményeiből), *Folia Historica*, 11(1983), 7–39.
- DÉTSKY (1991) – DÉTSKY Mihály: Adatok Filiberto Lucchese építész munkásságához, *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, 1991, Budapest, 1991, 167–170.
- DUBNICKY (1948) – Jaroslav DUBNICKY: *Ranobarokovy univerzity kostol v Trnave*, Bratislava, 1948; magyar fordítása: KÖH. Műemlékvédelmi Tudományos Intézet Könyvtára, F. 208/b. Kézirat.
- FIDLER (1994) – Petr FIDLER: Die Bautätigkeit der Familie Pálffy im 17. Jahrhundert und der Umbau des Schlosses Biebersburg-Cervený Kamen, *Ars*, (1994)/3, 213–236.
- FIDLER (1995a) – Petr FIDLER: Beiträge zu einem Künstler und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (Österreich, Slowakei und Ungarn), I, *Ars*, (1995)/1, 82–93.
- FIDLER (1995b) – Petr FIDLER: Beiträge zu einem Künstler und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (Österreich, Slowakei und Ungarn), II, *Ars*, (1995)/2–3, 205–218.
- FIDLER (1996) – Petr FIDLER: Beiträge zu einem Künstler und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (Österreich, Slowakei und Ungarn), III, *Ars*, (1996)/1–3, 225–239.
- FIDLER (1997) – Petr FIDLER: Beiträge zu einem Künstler und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (Österreich, Slowakei und Ungarn), IV, *Ars*, (1997)/1–3, 221–252.
- FREY (1929) – Dagobert FREY: *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg, 1929.
- GALAVICS (1975) – GALAVICS Géza: Hagymány és aktualitás a magyarországi barokk művészetben, XVII. század. A barokk képzőművészeti tematika helyi elemei, in *Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok*, szerk. Uő, Budapest, 1975, 231–277.
- GALAVICS (1976) – GALAVICS Géza: Török elleni harc és egykorú világi képzőművészetünk (Attribúció és műfaj történet, *MÉ*, XXV(1976), 1–40.
- GALAVICS (1986) – GALAVICS Géza: *Kössünk kardot az pogány ellen*, Budapest, 1986.
- GALAVICS (1988) – GALAVICS Géza: A mecénás Esterházy Pál (Vázlat egy pályaképhez), *MÉ*, XXXVII(1988), 3–4.

- GALAVICS (2002) – GALAVICS Géza: Esterházy László tézislapja (1680) – egy főúri család múlt és jövőképe, in *Détshy Mihály nyolcvanadik születésnapjára. Tanulmányok*, szerk. BARDOLY István–HARIS Andrea, Budapest, 2002, 269–298.
- GARAS (1953) – GARAS Klára: *Magyarországi festészet a XVII. században*, Budapest, 1953.
- GARAS (1975) – GARAS Klára: Az olasz mesterek és a magyarországi barokk térhódítása, in *Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok*, szerk. GALAVICS Géza, Budapest, 1975, 211–229.
- GUIGLIA–SCHLAG (1986) – Otto GUIGLIA–Gerald SCHLAG: *Burgenland in alten Ansichten*, Wien, 1986.
- HAJDECKY (1904) – Alexander HAJDECKY, Die Wiener Bau- und Maurermeister des Namens Caneval, *Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*, Wien, 1904, 254–275.
- HAJDECKY (1906) – Alexander HAJDECKY, Die Dynasten-Familien der italienischen Bau- und Maurermeister der barocke in Wien, *Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien*, 39, Wien, 1906, 1–83.
- HARICH (1972) – Johann HARICH: Über das Schloss Esterházy zu Eisenstadt und die Burg Forchtenstein, *Burgenländische Heimatblätter*, 134/1, Eisenstadt, 1972, 14–24.
- HÉJUNÉ DÉTÁRI (1967) – HÉJUNÉ DÉTÁRI Angéla: A *Metamorphoses* témáinak barokk változatai az Esterházy-kincstár elefántgyarán, *Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve*, X(1967), 59–92.
- HOLZSCHUCH (1995) – Gottfried HOLZSCHUCH: Zur Baugeschichte des fürstlich Esterházyischen Schlosses in Eisenstadt, in *Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten und Mäzene. Ausstellung der Republik Österreich, des Landes Burgenland und der Freistadt Eisenstadt*, Eisenstadt, 1995.
- IVÁNYI (1983) – IVÁNYI Béla: *A magyar könyvkultúra múltjából. Iványi Béla cikkei és anyaggyűjtése*, összeáll. HERNER János–MONOK István, Szeged, József Attila Tudományegyetem Központi Könyvtára és az I. sz. Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke, 1983 (Adattár XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez, 11).
- JANKOVIČ (1980) – Vendelin JANKOVIČ: Zo starebných dejin univerzitnej budovy v Trnave, *Vlastivedný Časopis*, 1980/1, 37–41.
- KÁSZONYI (1964) – KÁSZONYI Andrásné: Andrea Bertinalli stukkátor és köre, *Annuaire du Musée des Arts Décoratifs*, VII, Budapest, 1964, 55–70.
- KEMÉNY (1908) – KEMÉNY Lajos: Herold Boldizsár, *Archeologiai Értesítő*, Ú. F. XXVIII(1908), 92–93.
- KEMÉNY (1933) – KEMÉNY Lajos: *A pozsonyi vár és váralja*, Bratislava (Pozsony), 1933.
- KITLUSCHKA (1969) – Werner KITLUSCHKA: Zur Tätigkeit Carporofo Tencalas nördlich der Alpen, *Ostbayerische Grenzmarken*, II(1969), 172–176.
- KITLUSCHKA (1970) – Werner KITLUSCHKA: Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carporofo Tencalas nördlich der Alpen, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXII(1970), 208–231.
- KLIMESCH (1994) – Gertraud KLIMESCH: Zur „Greischer-Serie“. Eine Topographie für Paul Esterházy (1635–1713), in *Beiträge zur Landeskunde des burgenländisch-westungarischen Raumes. Burgenländische Forschungen*, Sonderband XIII, Eisenstadt, 1994, 213–224.
- KOPPÁNY (1984) – KOPPÁNY Tibor: Batthyány I. Ádám építkezései, 1629–1659, *Történelmi Szemle*, 27(1984), 539–555.
- KOPPÁNY (1988) – KOPPÁNY Tibor: Építési gyakorlat a 17. századi Magyarországon, a tervezéstől a megvalósításig, *Építés-Építészettudomány*, 19(1987/1988), 449–488.
- KOPPÁNY (2002a) – KOPPÁNY Tibor: Művészek és mesterek a Batthyány-család 16–17. századi építkezésein, *Magyar Műemlékvédelem (1991–2001). Az Országos Műemlékvédelmi Hivatal Évkönyve*, XI, szerk. BARDOLY István–LÁSZLÓ Csaba, Budapest, 2002/1, 173–194.
- KOPPÁNY (2002b) – KOPPÁNY Tibor: Művészek és mesterek a 16–17. századi Kanizsai–Nádasdy birtokok építkezésein, in *Détshy Mihály nyolcvanadik születésnapjára. Tanulmányok*, szerk. BARDOLY István–HARIS Andrea, Budapest, 2002, 379–396.
- KOPPÁNY (2007) – KOPPÁNY Tibor: Lucchese, Filiberto, in *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon*, VII, főszerk. KÖSZEGHY Péter, Budapest, 2007, 123–125, irodalommal.
- KOPPÁNY (2010) – KOPPÁNY Tibor: A költő Zrínyi és Csáktornya várának átépítése, in *„Ez világ, mint egy kert...” Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*, szerk. BUBRYÁK Orsolya, Budapest, 2010, 153–167.
- KOVÁCS (1987) – KOVÁCS József László: Esterházy Miklós udvara és a nyugat-magyarországi reneszánsz, in *Magyar reneszánsz udvari kultúra*, szerk. R. VÁRKONYI Ágnes, Budapest, 1987.
- KÜHNEL (1968) – Harry KÜHNEL: Beiträge zur Geschichte der Künstlerfamilie Spazio in Österreich, *Arte Lombarda*, 13(1968/2), 85–102.
- KÜHNEL (1971) – Harry KÜHNEL: Die Hofburg, *Wiener Geschichtsbücher*, 5, Wien–Hamburg, 1971.
- MENCLOVÁ (1936) – Dobroslava MENCLOVÁ: *Hrad Bratislava*, Bratislava, 1936.

MÉ – Művészettörténeti Értesítő

MOHL (1903) – MOHL Adolf: Szarvkő és urai, *Századok*, 37(1903), 612–633, 713–730.

MOHL (1909) – MOHL Adolf: *Loretto magyarországi búcsújáróhely története*, Budapest, 1909.

MOL – Magyar Országos Levéltár

ÖKT XXIV, 1932 – *Die Denkmale des politischen Bezirkes Eisenstadt und der freien Städte Eisenstadt und Rust*, bearbeitet von André CSATKAI und Dagobert FREY, Wien, 1932 (Österreichische Kunsttopographie, XXIV).

ÖKT XLIX, 1993 – *Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Mattersburg*, Wien, 1993 (Österreichische Kunsttopographie, XLIX).

PATAKI (1951) – PATAKI Dénes: *A magyar rézmetszés története*, Budapest, 1951.

PATAY (1965) – PATAY Pál: A homokbödögei harang, *Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei*, 3, Veszprém, 1965.

PATAY (1977) – PATAY Pál: *Régi harangok*, Budapest, 1977.

PATAY (1989) – PATAY Pál: *Corpus campanorum antiquorum Hungariae. Magyarország régi harangjai és harangöntői 1711 előtt*, Budapest, 1989.

PÉTER (1985) – PÉTER Katalin: *Esterházy Miklós. Magyar História*, szerk. HECKENAST Gusztáv, Budapest, 1985.

PEVSNER (1972) – Nikolaus PEVSNER: *Az európai építészet története*, Budapest, 1972.

PRICKLER (1972) – Harald PRICKLER: *Burgen und Schlösser in Burgenland*, Wien, 1972.

PRICKLER (1986) – Harald PRICKLER: Das Burgenland während der Periode des Türkenkriege, *Burgenländische Heimatblätter*, 48(1986)/1.

PRICKLER (1998) – Harald PRICKLER: Ein Eisenstädter Orgelbauer in 17. Jahrhundert: Lorenz Linkh, *Burgenländische Heimatblätter*, 60(1998)/4.

RIESENHUBER (1924) – Martin RIESENHUBER: *Die kirchliche Baukunst in Österreich*, Linz, 1924.

RÓZSA (1957) – RÓZSA György: A Birkenstein-féle metszetes könyv. Justus van der Nypoort magyar vonatkozású művei, *Magyar Könyvszemle*, 1957/1, 191–192; uaz in *Az Országos Széchényi Könyvtár kiadványai*, XXXVI, Budapest, 1957.

RÓZSA (1970) – RÓZSA György: Nádasdy Ferenc és a művészet, MÉ, XIX(1970), 185–202.

RÓZSA (1979) – RÓZSA György: *Magyar történetábrázolás a 17. században*, Budapest, 1979.

RÓZSA (1987) – RÓZSA György: *Schlachtenbilder aus der Zeit der Befreiungsfeldzüge*, Budapest, 1987.

RÓZSA (2001) – RÓZSA György (szerk.): *Das Geometriebuch des Kronprinzen (A trónörökös mértankönyve)*, hasonmás kiadás, Budapest, 2001.

RÓZSA (2005) – RÓZSA György: Greischer, Matthias, in *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon*, III, főszerk. KÖSZEGHY Péter, Budapest, 2005.

SASKY (1988) – Ladislav SASKY: *Kunstdenkmäler der Slowakei*, Bratislava, 1988.

SCHEMPER-SPARHOLZ (1987) – Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ: Illustration und Bedeutung, Inhaltliche Überlegungen zu den Fresken Carpofores Tencalas in Trautenfels, Eisenstadt und Námest a. d. Oslava, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XI(1987), 303–319.

SCHMELLER-KITT (1974) – *Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Oberwarth*, bearbeitet von Adelheide SCHMELLER-KITT nach Vorarbeiten Julius FLEISCHER, Wien, 1974 (Österreichische Kunsttopographie, XL).

SCHMELLER-KITT (1980) – *Burgenland. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Dehio-Handbuch*, bearbeitet von Adelheide SCHMELLER-KITT, Wien, 1980.

SCHMELLER-KITT (1982) – Adelheide SCHMELLER-KITT: *Archivalische Vorarbeiten zur Österreichischen Kunsttopographie. Gerichtbezirk Mattersburg, Burgenland*, 1. Teil, Wien, 1982.

SPIRITZA (1989) – Juraj SPIRITZA: Zvonolejár Baltazár Herold, *Vlastivedny Časopis*, 38(1989), 166–169.

ŠTIBRÁNYIOVÁ (1987) – Mária ŠTIBRÁNYIOVÁ: *Trnavský majstri murári, kamenári, sochári, maliari a štukatéri 17. storočia. Problémy umenia 16–18. storočia. Zborník referátov zo sympozia*, Bratislava, 1987, 79–91.

ŠULCOVÁ (1991) – Jana ŠULCOVÁ: Stavba pálfyovskej záhradnej reziedencie v Bratislave, *Ars*, 1991/2, 139–149.

SZABÓ (1989) – SZABÓ Péter: *A végtisztesség*, Budapest, 1989, 26–150.

SZALAI-SZÁNTAI (2006) – SZALAI Béla-SZÁNTAI Lajos: *Magyar várak, városok, falvak metszeteken, 1515–1800*, I, Budapest, 2006.

SZILÁGYI (1994) – SZILÁGYI András: *Az Esterházy-kincstár*, Budapest, 1994.

THIEME-BECKER – *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Hrsg. Ulrich THIEME und Felix BECKER, Leipzig, 1907–.

VOIT (1970) – VOIT Pál: *A barokk Magyarországon*, Budapest, 1970.

VOIT (1980) – *Barokk tervek és vázlatok, 1650–1700*, Magyar Nemzeti Galéria, 1980, bev., szerk. VOIT Pál, Budapest, 1980.

ADATTÁR

Aigner, Peter. Széleskúti kőművesmester.

1667-ben szerződött vele Esterházy Pál a fraknoi uradalomhoz tartozó Boldogasszony általa alapított ferences templomának, 1668-ban pedig tornyainak építésére. A kismartoni gazdasági hivatal 1668. évi elszámolásában havonként szerepel a templom mesterei között a tornyok, a belső boltozatok és egyéb részletekért járó, 20–30 forint összeggel (Hg. Esterházy–lt. P. 125. Cs. 694. no. 10.628, 10.725). 1669 májusában fizették ki a tornyok építésén végzett munkájáért, és ekkor kelt az ezért kapott borjárandóságáról szóló elismervénye. A részletkifizetések és azok nyugtái alapján a templom kőművesmunkáit embereivel ő végezte.

Hg. Esterházy–lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.755/a, 10.892, 10.908; FREY (1929), XVI–XVII; GARAS (1953), 116.

Arnold, Michael. Nagyszombati ácsmester.

1650-ben kelt az a szerződés, amely szerint a nagyszombati jezsuita templom toronysíkjait készíti, rézfedés alá.

Acta Jesuitica. Irregestrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 238.

Bechter, Konrad. Bécsújhegyi kőművesmester.

1692 és 1694 között herceg Esterházy Pállal kötött szerződése alapján és Jacob Distelhofer tervei alapján ő építette fel a fraknóváralkai szervita kolostort és templomát. 1696-ban újabb szerződéssel – amelyben „architekt”-ként szerepel – a templom boltozását és két oltárának elkészítését vállalta, 1700-ban a templom szentélyének építésén dolgozott. ÖKT XLIV, 1993, 145–146.

Berdmall, Johann Andreas. Stukkátor.

Az esetleg Andrea Bertinallival azonosítható mesterrel 1686-ban kötött szerződést Esterházy Pál a lorettói templom általa építtetett új kápolnájának stukkódíszítéséről.

Kapossy-hagyaték, K. 835, 70.

Berger, Christian. Bécs–pozsonyi harangöntő.

1626 és 1636 között Bécsben volt műhelye. Ott gyártott harangjai részben Alsó-Ausztriában találhatók, részben Magyarországon, Vas és Veszprém megyei falvak templomaiban (Sorokpolány, Kisberzsény). 1640-ben Pozsonyban a vödríci ágyúöntőház mestere volt. Az 1626 és 1645 közötti időből Batthyány I. Ádámmal levelezett, akinek harangokat és később ágyúkat, Esterházy Miklós számára harangokat öntött.

PATAY (1977), 16; PATAY (1989), 31, 62, 77.

Bertinalli (Bertinelli), Andrea. Bécsi stukkátor.

1664 és 1668 között kötött vele évenkénti szerződést Esterházy Pál a kismartoni kastélyban készítendő belső és külső homlokzati stukkó munkákról, valamint az azokhoz szükséges építőanyag beszerzéséhez (Hg. Esterházy–lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.150. f. 9., 45, 150–151, és no. 11.152. f. 3. 11. 172; KÁSZONYI [1964], 55–76; HARICH [1972], 17; HOLZSCHUCH [1995], 149). 1667. évi szerződése szerint befejezi a főhomlokzat munkáit, az udvari homlokzatokon elkészíti a „Mascará”-kat, a középső szinten nyolc szobát stukatúroz, a felsőn pedig elkészíti a „Quadratur”-t, és az „Audienz” terem melletti szobát „Historia relief”-fel díszíti (Hg. Esterházy–lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.132). Egy 1668-ban kötött szerződés vele kapcsolatban említi a grófi szobához és a „Cascaá”-hoz szükséges anyagok beszerzését (uo., no. 11.176). 1670 nya-

rán jelentették Esterházynek, hogy „Stukator Andre” megkezdte az oratoriumot, de sem ott, sem a galérián nem dolgozik, mert elment (Hg. Esterházy–lt. P. 125. Rksz. 8, no. 21/1852).

Bertinalli Magyarországon 1658 és 1668 között a Nádasdy Ferenc által építtetett lorettói templom mennyezeti stukkódíszíneinek készítőjeként tűnt fel (KÁSZONYI [1964], 55–70; GARAS [1975], 216). Az ő munkája volt a sárvári vár dísztermének és emeleti helyiségeinek 1657-ben kezdődött stukkódíszítése, szintén Nádasdy megbízásából, feltételezhetően a fraknoi vár kápolnájának boltozati stukkója, a sopronkeresztúri kastély közismert kandallójának felső stukkódíszítése, valamint a mára már lebontott, ugyancsak sopronkeresztúri kerti palota belső dekorációja. Stiluskritikai alapon a kutatás az ő köréhez kapcsolja a győri bencés templom szentély melletti keleti kápolnájának és a káboldi vár kápolnájának korai barokk stukkóit is. Az egykori határon túl Bertinalli köréhez tartozik a bécsi Schottenkirche és a klosterteuburgi apátság templomának több oldalkápolnája, távolabb pedig a prágai Waldstein-palota belső díszítése (KÁSZONYI [1964]).

Bertoletti, Rocco. Bécsi stukkátor.

1673 júniusában kötött szerződést Esterházy Pál „Rochus” Bertoletttel és Giovanni Battista Verretinivel a kismartoni és a lakompaki kastély nagyterme stukkóinak készítéséről.

Hg. Esterházy–lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.209, 11.211.

Bertoletti (Pardoletti, Pardoletto), Sebastiano.

Bécsi kőművesmester.

1663-ban és 1666-ban szerződött vele és Antonio Carlonéval Esterházy Pál a bécsi Carlo Martino Carlone Baumeister nevében a kismartoni kastély építésének vezetésére (Hg. Esterházy–lt. P. 125. Cs. 696. no. 11.051. Cs. 697. no. 11.163, no. 11.171; ÖKT XLIV, 226). 1669-ben kötött vele ismételt szerződést Esterházy Pál a kastély régi óratornyától a nagyteremig húzódó középfőfalnak a pincétől való felfalazására (uo., no. 11.180). A pallérságára szóló szerződést 1666-ban, 1667-ben és 1668-ban is megújították (BUBICS–MERÉNYI [1895], 193; ÖKT XXIV, 56; HARICH [1972], 15, 18; Bollwerk Forchtenstein, 110; HOLZSCHUCH [1995], 148).

Biasino, Cipriano. Bécsi kőművesmester.

Fraknó vára átépítése vezető vállalkozó mesterének, Carlo Retaccónak munkatársa az 1630-as évek első felében.

ÖKT XLIV, 225; Bollwerk Forchtenstein, 109.

Biberger, Johann Ulrich. Bécsi rézmetsző.

1713-ban készítette az akkor elhunyt Esterházy Pál herceg *Castrum Doloris*ának mezzotinto ábrázolását.

GALAVICS (1986), 127.

Block, Benjamin (1631–1690). Lübecki festő.

1655-ben Esterházy Pál és Esterházy Orsolya egészalakos képét festette (GALAVICS [1988], 140. és 5. kép.), a következő évben pedig Nádasdy Ferenc és felesége, Esterházy Anna Júlia képét (BUZÁSI [1995], BUZÁSI [1997]). Ezt követően három évig Nádasdy Ferenc szolgálatában dolgozott. 1659-ben készítette Esterházy Pál első felesége, Esterházy Orsolya képét (GARAS [1953], 86; RÓZSA [1970], 190–191; CZENNERNÉ [1983], 31; GALAVICS [1988], 140), és még ugyanabban az évben festette a győri ferences templom számára a *Szent István megkövezése* című képet, amely ma ugyanott, a püspöki székesegyház mellékoltárán áll (BUZÁSI [2000]).

Bolla (Pöll, Pelli), Carlo Francesco. Bécsi stukkátor.

1663-ban a nagyhölflányi udvarházban végzett munkájáért fizetett a kismartoni uradalom (Hg. Esterházy-I. P. 125. Cs. 696. no. 10.828). 1664-ben vele és Andrea Bertinellivel kötött szerződést Esterházy Pál a kismartoni kastély kápolnájában négy pajzs készítésére (Hg. Esterházy-I. P. 125. Cs. 696. no. 11.077).

Brabant, Franz Carl. Uradalmi mérnök.

1694-ben Esterházy Pál nádor „...Ingenieur et Artilleriae prefectus”-a. A családi levéltárból két rajza ismeretes, az 1694-es évszámú és aláírásával jelzett a fraknóvárjai kolostor távlati képét ábrázolja, a másik Fraknó várát és Váralját, ugyancsak távlati képen (MOL T.2. Hg. Esterházy-I. tervrajzok. Nr. 1066, 1067; VOIT [1980], 23. és 70/ 11, 12. kép; ÖKT XLIV, 147).

Branderberger (Prantenberger), Caspar.

Bécsújhelyi lakatosmester.

1664-ben és 1665-ben kötött vele szerződést Esterházy Pál a kismartoni kastély építésének munkáira.

HARICH (1972), 16.

Burche, Andrea. Kőművesmester.

1694-ben kötött vele szerződést Esterházy Pál a röjtiboldogasszonyi plébániatemplom boltozásáról, vakolásáról és belső burkolásáról, ötszáz forintért.

Hg. Esterházy-I. P. 125. Cs. 696. no. 10.751.

Canevale, Antonio Giovanni (16. sz. vége, Lanzo–1645 e., Nagyszombat). Kőművesmester.

1626 és 1631 között Esterházy Miklós nádor megbízásából ő építette a kismartoni ferences kolostort és templomát, 1631 és 1634 között pedig Bécsben a domonkosokét (ŠTIBRÁNYIOVÁ [1987], 80). 1629 elején Esterházy Miklós nádor vele vizsgáltatta meg a nagyszombati, 1595 óta elhagyott és 1615 óta királyi rendelettel a jezsuiták birtokában levő volt domonkos kolostort és templomát, amelynek csak egykori szentélye volt épségben. Ahhoz még 1629 előtt Esterházy Miklós és Forgách Zsigmond nádor özvegye, Pálffy Katalin költségén kápolnát építettek három oltárral, és oda temették Esterházy első feleségét, Dersffy Orsolyát. A lebontásra ítélt templom helyére Esterházy nádor 1629-ben kötött szerződést Canevaléval a bécsi jezsuita templom mintájára készülő új templom terveinek elkészítésére és 1630-ban annak építésére. Az 1630. évi szerződés kilenc pontban tartalmazza a tervezett templom leírását (Acta Jesuitica. Irregrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 190–194). Dubnický monográfiájában családneve még ismeretlen, feltételeken a Spazzo-család tagjai közé sorolja (DUBNICKÝ [1948]), ugyanakkor ő közölte elsőként, hogy Antonio mester építette korábban, ugyancsak Esterházy Miklós megbízásából a kismartoni ferences kolostort. Személyét Štibrányiová tisztázta (ŠTIBRÁNYIOVÁ [1987], 80–81; legújabban BÁTHORY [2001], 387–388).

Canevale (Canabal), Jacopo. Kőművesmester.

1636-ban a fraknói vár építésén a bécsi vállalkozó Simone Retacco építőmester pallérja.

SCHMELLER-KITT (1982), 9.

Carlone, Antonio. Bécsi kőművespallér.

1663-ban szerződött vele és Sebastiano Bartolettil Esterházy Pál a kismartoni kastély építésének vezetésére.

Hg. Esterházy-I. P. 125. Cs. 696. no. 11.051; BUBICS–MERÉNYI (1895), 193; ÖKT XXIV, 1932, 56; HARICH (1972), 15; HOLZSCHUCH (1995), 148.

Carlone, Carlo Martino (1616–1667). Bécsi kőművesmester.

Vállalkozó építőmester, aki 1663-ban szerződött Esterházy Pállal a kismartoni kastély építésére. Ebben vállalta, hogy modellt készít a tervek alapján, és javaslatot tesz az építkezés bonyolítására. Gyenge egészségi állapota miatt az építkezés vezetésére pallérként Sebastiano Bartoletti és Antonio Carlone mestereket ajánlotta, kőművesként pedig Morel mestert. (Hg. Esterházy-I. P. 125. Cs. 696. no. 11.051; BUBICS–MERÉNYI [1895], 193; ÖKT XXIV, 1932, 56; HARICH [1972], 15; GALAVICS [1988], 143; HOLZSCHUCH [1995], 148). Ezt megelőzően 1651 és 1659 között Nádasdy Ferenc megbízásából építette fel a lorettói szervita kolostort és annak templomát (MOHL [1903], 713; MOHL [1909], 11–16; GARAS [1975], 215–218).

Cne, Domenico (1615–1679). Bécsi kőművesmester.

A Milano melletti Scariában született mester 1632 és 1635 között a fraknói vár átépítésén a bécsi vállalkozó Simone Retacco építőmester pallérja (SCHMELLER-KITT [1982], 9; ÖKT XLIV, 324, 126). 1643–1644-ben újabb szerződés alapján volt a Fraknón folyó építkezés pallérja, évenként 775 rajnai forint készpénz és természetbeni ellátás fejében (uo., 10–11). 1666-ban és 1668-ban szerződött vele Esterházy Pál a kismartoni kastély építésének pallérjára (HARICH [1972], 18; Bollwerk Forchtenstein, 109–110; HOLZSCHUCH [1995], 148).

Chisimo (Chisgma, Eisgiry, Ehisgny), Carlo.

Bécsi kőművespallér.

1665-ben kapott szerződést Sebastiano Bartolettil közösen pallérként a kismartoni kastélyban építendő konyha és kenyérsütő munkáira (Hg. Esterházy-I. P. 125. Cs. 697. no. 11.105). 1667-ben is ő volt Bartolettil együtt munkavezető pallér (uo., no. 11.133, no. 11.152. f. 3).

Colombo, Luca Antonio. Bécsi festőművész.

A Lugano melletti Aragnóból származó és Felső-Ausztriában több helyen, főként Klosterneuburgban foglalkoztatott művész 1667-ben dolgozott a kismartoni kastélyban (AGGHÁZY [1965], 106). A vele kötött szerződésben a homlokzatra készülő díszítőfestés témái szerepelnek, óralapoktól, festett látszatarchitektúráról meghatározott figurákig (Hg. Esterházy-I. P. 125. Cs. 697. no. 11.124). Esterházy Pál megbízása alapján ő készítette a boldogasszonyi ferences templom kifestését (FREY [1929], XVI–XVII; GARAS [1953], 116; GALAVICS [1988], 152).

Conti, Pietro Antonio. Bécsi stukkátor.

Luganói származású, eredetileg bécsi, később Sopronban letelepedett művész. 1695 és 1702 között a boldogasszonyi ferences templom menyegyzetstukkóit készítette Esterházy Pál megbízásából (FREY [1929], XVI–XVII; GARAS [1953], 116; GALAVICS [1988], 152). 1696-ban Felsőbüki Nagy István büki kastélyában dolgozott. 1699-ben kötött vele szerződést Esterházy Pál herceg a nagyszombati jezsuita templom menyegyzetének stukkó és aranyozó munkáiról, 3000 forintért (Hg. Esterházy-I. P. 125. Cs. 696. no. 10.756; Acta Jesuitica. Irregrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 219–220; DUBNICKÝ [1948]; AGGHÁZY [1965], I; GALAVICS [1988], 152). Munkái közé sorolható a soproni Szent György-templom, a községi plébániatemplom Szent Ferenc-kápolnája, valamint a sitkei kastélykápolna, egy ruszti és több soproni polgárház menyegyzetstukkója (AGGHÁZY [1965], i. h.).

Distelhofer (Tistelhofer), Jakob. Bécsújhelyi kőművesmester.

1692-ben szerződött vele Esterházy Pál herceg az általa alapított fraknó-váraljai szervita kolostor és annak temploma felépítésére, harminc kis és nagy szobával, a Francesco Martinelli által készített tervrajzok alapján, 1700 forintért. 1692-ban Esterházy utasította fraknói gazdatisztját, hogy a kolostor építéséért fizessen 150 forintot Distelhofernek (Hg. Esterházy-lt. P. 125. cs. 679. no. 77.999), aminek felvételéről fennmaradt elismervénye (uo., no. 11.000). Az 1695-ben kötött újabb szerződés értelmében építette meg a kolostor kerengőjét. Az utóbbi szerződés tartalmazza százötven forint értékben a szükséges stukátormunkát is (ÖKT XLIV, 1993, 144). 1693 novemberében fizette ki a fraknói tisztartóság a munkadíjként járó 150 forintot (Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 679. no. 7799, 11.000).

Drentwett, Abraham. Augsburgi ötvösmester.

A kiterjedt művészcsalád tagja 1654–1655-ben Philipp Jacob Drentwettel együtt készítette az 1652-ben a vezekényi csatában elesett Esterházy László lovasszobrát és az Esterházy László halálát ábrázoló díszaltár.

SZILÁGYI (1994), 66–67, 112, 119; GALAVICS (1986), 85–86, és 56. kép; GALAVICS (1988), 140. és 4. kép; KOPPÁNY (2002a), 178.

Drentwett, Jonas. Bécsi festő.

Ő készítette Esterházy Pál megrendelésére azt a családja diadalát ábrázoló képet, amelyet Philipp Kilian metszett részbe 1691-ben, a nádor fia, Mihály bécsi tézislapja számára.

GALAVICS (1986), 122–123; GALAVICS (1988), 154; GALAVICS (2002), 288–289.

Drentwett, Philipp Jacob. Augsburgi ötvösmester.

1654-ből származik az Esterházy László általa és Abraham Drentwett által készített lovasszobrát ábrázoló ivókürt, 1655-ben pedig Homonnay György szerződött vele az Esterházy László emlékére tervezett tál készítésére (Hg. Esterházy-lt. P. 108. Cs. 39. Fasc. C. no. 38.), amelyet szintén Abraham Drentwett-tel együtt készített (SZILÁGYI [1994], 66–67, 112, 119; GALAVICS [1986], 85–86; GALAVICS [1988], 140. és 4. kép; KOPPÁNY [2002a], 178). Az 1615-től a bécsi császári udvarnak, a Habsburg Birodalom arisztokráciája tagjainak, valamint a lengyel és az orosz főnemességnek is dolgozó művészt (THIEME-BECKER, IX, 1913, 551) az akkori magyar arisztokrácián belül Nádasdy III. Ferenc országbíró ötvöseként tartja számon a hazai művészettörténet-írás (GALAVICS [1986], i. h.). Mellettük – Nádasdy közvetítésével – 1655 és 1658 között Batthyány I. Ádámmal is kapcsolatban volt (KOPPÁNY [2002a], i. h.).

Egger, Wolf. Pozsonyi ácsmester.

1663-ból maradt a kismartoni kastély építéséhez vásárolt faanyagról 179,25 forintos számlája.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 11.069.

Ehmayr, Georg. Pozsonyi asztalosmester.

1662-ben nem részletezett munkájáért 30 forintot kapott Esterházy Pál utasítására.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.823.

Eiser vagy Cifer, Ferdinand. Nagyszombati festő.

1637-től működött Christoph Kner bécsi festő mellett a nagyszombati jezsuita templom festőmunkáin (DUBNICKY [1948]; ŠTIBRÁNYIOVÁ [1987], 79–91). 1640-ben a templom Szent Mártírok oltárának festésére

szerződtették 600, 1641-ben pedig a Szent Mártírok oltárának festésére 475 forintért (Acta Jesuitica. Irregestrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 57, 184, 226).

Erhardt, Martin. Aranyozómester.

1688-ban szerződött a kismartoni kastélyban levő „öregpalota” aranyozására.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.215.

Filser (Felser), Michael. Kismartoni szobrász és fafaragómester.

1691-ben faragta Esterházy Pál megbízása alapján a nádornak a fraknói vár udvarában jelenleg is álló lovasszobrát.

GALAVICS (1986), 123–124; GALAVICS (1988), 149, 151.

Foesser, Michael. Kismartoni szobrászmester.

1696-ban szerződött Esterházy Pállal hat darab, Kismartonba, a kastélyhoz készítendő, öt láb magas szoborra, 45 forintért.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.752.

Fraunhoffer, Simon. Bécsi udvari ácsmester.

1633 végén kötött vele szerződést Esterházy Miklós nádor a nagyszombati jezsuita templom tetőzetének építésére, a magyar nyelvű szerződés szerint 500 magyar és 500 rénes forintért, amelyen felül a munka befejezése után további 200 rénes forintot kap (Acta Jesuitica. Irregestrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 108–109), és amelynek olasz nyelvű változata is fennmaradt (DUBNICKY [1948], 11). Az építést 1634 elején kezdte meg (BÁTHORY [2001], 390), és 1637-re készült el (DUBNICKY [1948], 11 tévesen 1663-as évszámmal). Eközben ő készítette Johann Erhard pallér helyszíni vezetésével az 1635 és 1649 között császári rendeletre, Pálffy Pál szervezésével a Giovanni Battista Carlone tervei alapján átépült pozsonyi vár teljes tetőzetét (KEMÉNY [1933], 17–20; MENCLOVÁ [1936], 36–37). 1636-ban Pálffy Pál kötött vele szerződést pozsonyi kerti palotája tetőszerkezetének elkészítésére (ŠULCOVÁ [1991], 139–149), ahol 1640-ig dolgozott (FIDLER [1995b]). 1637-ben szerződött vele Batthyány I. Ádám az általa Giovanni Battista Orsolini tervei alapján kiépített németújvári vár tetőzeteinek felépítésére, ahol 1639-ig dolgozott legényeivel (KOPPÁNY [2002a], 179).

Fürbass, Leopold. Nagymartoni kályhásmester.

1699-ben szerződött vele Esterházy Pál a fraknóváraljai szervita kolostor celláiban kályhák készítésére.

ÖKT XLIV, 1993, 176.

Gamnizer, Weithen. Bécsi kútasómester.

1669-ben kötött vele szerződést Esterházy Pál a kismartoni kastély vízellátására.

HARICH (1972), 19.

Geissler, Johann. Nagyszombati asztalosmester.

1641-ben kötöttek szerződést vele és Fridrich Schuesterrel Esterházy Miklós nádor nevében a nagyszombati jezsuita templom padjainak készítésére.

Acta Jesuitica. Irregestrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 170–171.

Gersons, Frantz. Bécsi rézmetsző.

1698 tavaszán szerződött vele, valamint Jacob Hoffmann és Johann Jacob Hermundt bécsi rézmetszőkkel Esterházy Pál herceg családtagjai képeinek elkészítésére, 165 forint készpénz és 500 forint árú bor fejében. Hg. Esterházy-lt. P.125. Cs. 696. no. 10 755/a.

Gerste, Paul. Nagymartoni üvegesmester.

A fraknóváraljai szervita kolostor építésén 1692–1693-ban szerepel. ÖKT XLIV, 1993, 144.

Gisslinger, Thoma. Udvari kőfaragó.

1664-ben és 1665-ben kapott megbízást a kismartoni kastélyban boltívek és boltozatok készítésére, szükséges kőfaragással együtt. Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.094, 11.117.

Glas, Johann. Nagyszombati anabaptista tetőcserép-készítő.

1650-ben kelt a jezsuita kolostor fedéséhez szükséges cserép gyártására vele kötött szerződés. Acta Jesuitica. Irregrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 168–169.

Görkhl, Hans Karl. Bécsi festőművész.

1688-ban kötött szerződést vele és Bartholomeo Zircherrel Esterházy Pál herceg a bécsi Wallnerstrassén épült palotája homlokzatára tájképek festésére. Hg. Esterházy-lt. P. 125. cs.696. no. 10.745.

Gräbner (Grämer), Hans. Fraknói kőművesmester.

1681-ben kötött vele szerződést Esterházy Pál a fraknói vár kápolnája feletti helyiségek építéséről, az ott végzendő bontásról, ajtóktól ablakok kialakításáról (SCHMELLER-KITT [1982], 17). 1692-ben a fraknóváraljai szervita kolostor építésére Jakob Distelhofer bécsújhelyi építőmesterrel kötött szerződésben annak kőművesmestereként szerepel (ÖKT XLIV, 1993, 144).

Greischer, Matthias.

Frankfurti származású bécsi grafikus és rézmetsző.

Az 1670-es évektől dolgozott Bécsben, ahol Georg Mattheus Vischer ausztriai és stájerországi, valamint Johann Valvassor karintiai és krajnai topográfiajához készített metszeteket (THIEME-BECKER, XIV, 590). 1681-től dolgozott Esterházy Pál számára, annak nyomtatásban megjelenő műveivel készített illusztrációkat (PATAKI [1951], 21, 132–133), 1681–1682-ben családfát, 1684-ben az Erccsinél zsákmányolt török zászlót (GALAVICS [1986], 114–115), 1687-ben az Esterházy által állítatott Szentháromság-szobrot metszette rézbe. 1684-ben 30 forintot fizettek neki az elismervényén olvasható és Esterházy kézírásával írott feljegyzése szerint „...az Genealogia véget...” (Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.949.), amelyet Tobias Sadler az 1670-ben megjelent Esterházy-családfa vedutaábrázolásai alapján készített (RÓZSA [2005], 364). Ugyancsak Esterházy megbízásából – Valvassor és Vischer idézett topográfiajához hasonlóan – az akkori ország 53 helyszínéről, többségében Esterházy-birtokban levő várakról és kastélyokról készített, részben korábbi rajzok alapján metszetsorozatot, s abban 19 darab általa szignáltat (RÓZSA [1957], 25–46; GALAVICS [1988], 146; GUIGLIA-SCHLAG [1986]; KUIMESCH [1994], 213–224). 1690 körül Esterházy udvari rézmetszőjének nevezte magát: „Celsissimi S.R.I. Principis Pauli Esterhasi Hungariae Palatini Geographo-Calsographus Aulicus Kismartonij” szöveggel (SZALAI-SZÁNTAI [2006], 34).

Gruber, Anton. Szentmargitbányai kőfaragómester.

1683-ban kelt az az Esterházy Pállal kötött szerződése, amely szerint Fraknó vára elé margitbányai kőből a jelenleg is ott álló Mária-oszlopot faragja (Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.742). A szobor ma is áll a vár előtt, 1694-es évszámmal (GALAVICS [1988], 149).

Gruber, Johann Erhardt. Bécsi stukkátor.

1699-ben kapott megbízást Esterházy Páltól a nagyszombati jezsuita templom boltozati stukkóinak készítésére Pietro Antonio Contival együtt. GALAVICS (1988), 152.

Gugenthaler, Georg. Kismartoni uradalmi ácsmester.

1663-ban 207 forintért vásárolt faanyagot a kismartoni kastély építéséhez. Hg. Esterházy-lt. P. 125. cs. 696. no. 11.066.

Gundschr (Gundschitz), Elias. Bécsi órás mester.

1667-ben kapott megbízást Esterházy Páltól, hogy a kismartoni kastély számára 450 forint értékben órát gyártson. Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.125.

Guttertheller, Georg. Kismartoni uradalmi ácsmester.

1653-ból maradtak Esterházy László özvegye, Batthyány Mária Eleonóra számára adott számlái, Kismarton várában végzett munkájáról. Batthyány-lt. P. 1334 – Cs.17/a, 673–684.

Güttenbacher, Bernhard. Kőművesmester.

1692-től az Esterházy Pál által építtetett fraknóváraljai szervita kolostor munkáján a vállalkozó Jakob Distelhofer pallérja. ÖKT XLIV, 1993, 175.

Haas, Simon. Kismartoni udvari asztalosmester.

1664-ben két alkalommal faanyag vásárlására vett fel készpénzt (Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 11.087, 11.105). 1665-ben tizenennyolc havi munkadíját fizették ki elvégzett asztalosmunkájáért (Hg. Esterházy-lt. P.125. Cs. 697. no. 11.106). 1668-ban is ő készítette a kastély asztalosmunkáit, és ő intézte az azokhoz szükséges anyagok beszerzését (uo., no. 11.169, no. 11.171).

Harberg, Rueph. Bécsi tóásó.

1668-ban szerződött vele a kismartoni kastély körüli vizesárok kialakítására Esterházy Pál. HARICH (1972), 18.

Haumb, Jakob. Kismartoni szobrász.

1686-ban Esterházy Pál megbízásából a lorettói templom Mindenszentek-kápolnája főoltárához készített szobrokat. Kapossy-hagyaték, K. 835, 72.

Hegenwalt, Andere. Bécsújhelyi szobrászmester.

1664-ben vett fel tizenegy kisebb szoborért 12,50 forintot. Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 11.084.

Hegerberger, Hannus. Soproni kőművesmester.

1656-ban 43,20 forintot vett fel a lakompaki uradalomtól ott végzett, nem részletezett munkájáért. Hg. Esterházy-lt. P.125. Cs. 696. no. 10.789.

Hermann, Abraham. Bécsi szobrász.

1636-ban készítette a nagyszombati jezsuita templom főoltárát. BÁTHORY (2001), 390.

Hermundt, Johann Jacob. Bécsi rézmetsző.

1698 tavaszán szerződött vele, valamint Jacob Hoffmann és Frantz Gersons rézmetszőkkel herceg Esterházy Pál, családtagjainak képeiről 165 forint készpénz és 500 forint értékű bor fejében.

Hg. Esterházy-lt. P.125. Cs. 696. no. 10.755/a; GALAVICS (1986), 124–126; GALAVICS (1988), 154.

Heroldt, Balthasar (1625–1683).

Bécs–pozsonyi harang- és ágyúöntő mester.

Nürnbergi származású, apja, Georg is harangöntő volt. Nevelőapjával, Leonhard Löw harang- és ágyúöntővel került Bécsbe, ahol annál tanult. 1644-ben Varsóban dolgozott lengyel királyi vizsgálatban, 1646-tól Bécsben és annak környékén. 1648-tól Pozsonyban, 1655-től Bécsben is működött műhelye. 1654-től császári udvari öntőmester. Főként harangöntéssel foglalkozott, de öntött ágyúkat, keresztelőmedencéket, sőt szobrokat is. Az ő művei az 1664 és 1667 között a bécsi Am Hof téren I. Lipót császár kezdeményezésére felállított Mária-oszlop bronzszobrai (GALAVICS [2002], 280). A 17. századi Királyi Magyarország nyugati részéből, a Felvidékről és a Dunántúlról több, ma is létező harangja ismeretes (THIEME–BECKER, XVI, 519–520; KEMÉNY [1908], 92–93; PATAY [1965], 39–40; PATAY [1977], 16, 18; RÓZSA [1979], 128; SASKY [1988], 101; PATAY [1989], 81–82; SPIRITZA [1989]; FIDLER [1996b], 215). 1647-ben és 1653–1654-ben Pálffy Pálnak dolgozott. 1663-ban Esterházy Pál megbízásából öntötte azt a gazdag díszítésű, Esterházy névével jelzett harangot, amely a kismartoni kastély délkeleti tornyában van (SCHMELLER–KIT [1980], 77). 1675-ből is maradt egy Esterházy Pálnak adott számlája 1072 forintról, a kismartoni kastély számára öntött harangról (Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.211).

Hockhenmüller, Johann Georg. Bécsi márványozómester.

1699-ben vele, a német birodalmi Kempenből származó mesterrel kötött szerződést Esterházy Pál a kismartoni ferences templom oltárának munkálatainak való közreműködésére.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.757.

Hoffmann, Johann Jacob. Bécsi rézmetszőmester.

1680-ban szerződött vele Esterházy Pál a tervezett *Topographia in Königreich Ungarn* kötet képei és az ő haditetteit megörökítő metszet elkészítéséről (GALAVICS [1988], 146, és 16. kép). 1687-ben I. József pozsonyi koronázási ünnepségeiről készített vele és Justus van der Nypoorttal metszetet (GALAVICS [1988], 149, 151). Esterházy megbízásából 1690-ben a mariazelli bazilika kegypoltáráról készült metszete maradt fenn (GALAVICS [1988], 152–153), 1698-ban pedig neki, Johann Jacob Hermundtnak és Frantz Gersonsnak adott megbízást családtagjainak Veith Kissler által készített rajzai alapján metszendő képeiről, amelyek 1700-ban jelentek meg *Tropheum nobilissimae et antiquissimae domus Estorasiense* címmel a herceg által kiadott kötetben (GALAVICS [1988], 154). Évszám nélküli az a szerződése, amely szerint Esterházy megbízta elhunyt felesége arcképének elkészítésével (Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.732, 10.755/a, 10.759/a; GALAVICS [1986], 100, 124–126).

Holl, Michael. Bécsi festőművész.

1663-ban kötött vele szerződést Esterházy Pál a kismartoni kastély kápolnájának kifestésére 150 forintért.

ÖKT XXIV, 52.

Hoy, Nicolaus. Bécsi festő.

Az 1675-ben Esterházy Pál elsőszülött fia, Miklós Mathäus Küsel által készített rézmetszetes tézislapjának rajzolója.

GALAVICS (2002), 272.

Ilimer, Urban. Kőfaragómester.

1666-ban a kismartoni kastély építéséhez vörös- és fehérmárvány burkolólapokat készített 345 forint értékben.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.122–11.123.

Karer, Wolf. Lánzséri kőfaragó.

1656-ban malomkövek faragásáért fizettek neki a lakompaki uradalomban.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.787.

Keller, Johann Julius. Bécsi festőművész.

1642-ben kelt szerződése Bécsben a nagyszombati jezsuita templom számára három oltárképről.

Acta Jesuitica. Irregistrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 155.

Khien, Hans Jacob. Pozsonyi festőművész.

Az 1666-ban elhunyt Lippay György érsek udvari festője, aki ezt követően, 1667 és 1672 között Esterházy Pállal évenként kötött szerződések alapján a kismartoni kastély helyiségeinek belső festését készítette. 1669-ben kötött szerződése szerint 400 aranyat és teljes ellátást kapott a középső szinten egy szoba vörös márványozásáért, egy kis szoba és a kápolna melletti szoba, a grófnő audienciasháza és az előtte levő szoba kifestéséért. 1668-ban Bécsben házasodott, 1670–1672-ben már Kismartonban élt.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.128, 11.178; GARAS (1953), 59, 136.

Khuen, Mathias. Péterfalvi kovácsmester.

1668-ban szerepel neve a boldogasszonyi templom építői között.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.628.

Kilian, Philipp. Bécsi rézmetsző.

1691-ben ő metszette Jonas Drentwett rajza alapján, Esterházy Pál megrendelésére Mihály fiának a bécsi egyetemre készített tézislapját az Esterházy-család diadaláról.

GALAVICS (1986), 122–123, és 89. kép.

Kippo, Johann. Bécsi harangöntő mester.

1692-ben öntött, 105 mázsás nagyharangja van a kismartoni kastély délnyugati tornyában, amelyet 1693-ban fizettek ki.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.219–11.220; HOLZSCHUCH (1995), 150.

Kissler, Veith. Udvari festőművész.

Esterházy Pál nádor udvari festője, aki a nádor Petrus nevű udvari festőjével a fraknoi várban őrzött Esterházy-családi ősgaléria és az Esterházy Pál haditetteit megörökítő kép rajzolója volt.

GALAVICS (1986), 100, 124; GALAVICS (1988), 147.

Klwäsch, Hans Jacob. Bécsi asztalosmester.

1665-ben kötött vele szerződést Esterházy Pál a kismartoni kastély kápolnájába készülő oltárról, a tabernákulummal együtt, 500 forintért.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.107.

Kner, Christoph. Bécsi festőművész.

1637-ben részt vett a nagyszombati jezsuita templom festési és aranyozási munkáiban Laurentius Knoth mellett.

DUBNICKY (1948).

Kner, Christian. Bécsi festőművész.

1637 és 1640 között Giovanni Battista Rosso stukkátor mellett a nagyszombati jezsuita templom oldalkápolnáinak mennyezetképein dolgozott.

DUBNICKY (1948).

Knilling, Balthasar. Bécsi fafaragó és asztalosmester.

1637-ben szerződött vele és Vitus Stadlerrel Esterházy Miklós nádor a nagyszombati jezsuita templom főoltárának és szószékének tervrajz szerinti készítésére 4500 forintért (Acta Jesuitica. Irregestrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 57, 173–174) és 1639-ben a főoltárra ugyanazon összegben belül (DUBNICKY [1948]). Az utóbbin tanúként Christian Kner, Ferdinand Eiser és Petrus Schpatz (Pietro Spazzo) szerepel (uo., Fol. 86. f. 237).

Knoth, Laurentius. Bécsi festőművész.

1637-ben kötött szerződést Esterházy Miklós náddal a nagyszombati jezsuita templom kifestésére, 5500 forint értékben (Acta Jesuitica. Irregestrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 5; DUBNICKY [1948]), majd 1673-ban Esterházy Pál nevében a főoltár és a szószék terv szerinti festésére (uo., Fol. 179–180).

Kőművesmester, kismartoni uradalmi iparos.

1656-ban kötöttek vele szerződést nevének említése nélkül a kismartoni kastély melletti istálló építésére.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.780.

Krübäther, Andere. Kismartoni kovácsmester.

A kismartoni kastély ablakrácsaiért felvett 20 forintról szóló elismervénye maradt 1663-ból.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 11.066.

Kreter, Christoph. Bécsi „fehérműves” (Weiss Maurer).

1632 és 1635 között szerepel a fraknoi vár építési elszámolásaiban.

SCHMELLER-KITT (1982), 9.

Krepp, Georg. Nagyőflányi asztalosmester.

1687-ben szerződtette Esterházy Pál herceg a lékai templom egyik oltárának készítésére 98 forintért.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.741.

Krueg, Philip. Lakompaki kőművesmester.

1656-ban a lakompaki kastélyban végzett munkájáért fizettek.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 693. no. 10.596. f. 50.

Krug, Georg. Pálfalvai kovácsmester.

1667-ben szerepel a kismartoni kastélyépítők között, 2,45 forintos számlával.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.901.

Krupsch (Krupitsch), Georg. Illmici kovácsmester.

1667-ben szerepel a kismartoni kastélyépítőknek kifizetett bérjegyzékben, 1668-ban pedig a boldogasszonyi templomépítők névsorában.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.628, 10.915.

Kugler, Hans. Kőfaragómester.

1686-ban Esterházy Pál megbízásából az 1683-ban a török által felégetett lorettói templom újjáépítése során egy kápolnában dolgozott.

Kapossy-hagyaték, K. 835, 70.

Kurtz, Leonhardt. Bécsi asztalosmester.

1665-ben szerepel neve a bécsi Esterházy-házban dolgozók között.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.860.

Küsel, Mathäus. Bécsi festő és rézmetsző.

1675-ben Nicolaus Hoy rajza nyomán ő készítette Esterházy Pál elsőszülött Miklós fiának tézislapját, azon Aeneas győzelmét Turnus felett.

GALAVICS (2002), 272.

Küsel (Küsell), Melchior. Augsburgi rézmetsző.

1654-ből származik tőle az a Benyovszky Mihály nagyszombati egyetemi vizsgájára készített tézislap, amely a vezekényi csatát és az ott elesett négy Esterházyt, valamint a család tagjait ábrázolja, és amelyet a jezsuita iskolát elhagyó Esterházy Pálnak ajánlottak (GALAVICS [1988], 137–138; GALAVICS [2002], 271). Az 1663-ban ugyanott végzett Fabricius János és Széchy Gáspár tézislapjait is ő készítette. Az előbbi Forgách Ádám érsekújvári főkapitányt, az utóbbi Wesselényi Ferenc nádort ábrázolja (GALAVICS [1986], 87, 157; GALAVICS [1987], 93).

Lang, Mauritz. Bécsi grafikus.

1653-ban Nádasdy Ferenc megrendelésére rézbe metszette Hans Rudolph Millernek a vezekényi csatában elesett négy Esterházy nagyszombati temetési menetéről készített rajzát, és Esterházy László *Castrum Posoni kert* című művét.

Langbein, Michael. Festő.

1644-ben a fraknoi várkápolna képeinek festője, az oltárkép általa szignált.

ÖKT XLIV, 1993, 270.

Latono, Jacobo. Kőművesmester.

1639–1640-ben szerepel a nagyszombati jezsuita templom építői között.

DUBNICKY (1948).

Leckhardt, Martin (Martin Erhardt).

Kismartoni festő és aranyozó.

1688-ban kapott megbízást a kismartoni kastély nagytermében végzendő aranyozási munkára.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.215.

Lecolo, Giovanni Battista. Kőfaragómester.

1629 tavaszán kötött vele és Sebastian Resslerrel szerződést Kismartonban Esterházy Miklós nádor a nagyszombati jezsuita templom kőfaragó munkáira (Acta Jesuitica. Irregestrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 207–208). 1639–1640-ben is ott dolgozott (DUBNICKY [1948]).

Lengenich, Adam. Nagyszombati asztalosmester.

1635-ben kelt a nagyszombati jezsuita templom sekrestyeajtájának és tizenegy kerek ablakának készítésére kötött szerződése 500 forintért (Acta Jesuitica. Irregestrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 181–182), 1648-ban a főkapura és a két kórus ajtajára 350 forintért (uo., Fol. 224–225), 1654-ben pedig egy gyóntatószékre (uo., Fol. 57, 209). 1655-ben a Xavéri Szent Ferenc-kápolna asztalosmunkájára szerződött (uo., Fol. 57).

Linkh, Lorenz. Kismartoni orgonaépítő.

1680 körül dolgozott Esterházy Pál megbízásából.

PRICKLER (1998), 190–191.

Lörkh, Baptista. Kőfaragómester.

1648-ban kötötték vele szerződést a nagyszombati jezsuita kolostor kőfaragómunkáira.

Acta Jesuitica. Irregrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 199–200.

Lőw, Leonhard. Bécsi harangöntő.

1647-es évszámú harangja van a Batthyány-tulajdonban levő németújvári vár kápolnájának tornyában, amelyet a következő évben helyeztek el. 1649-ben Pálffy Pál nádor bajmóci várkápolnája számára dolgozott.

KOPPÁNY (2002a), 185.

Lucchese, Filiberto (1606–1666). Bécsi építőmester és stukkátor.

Az osztrák kutatás szerint az 1660-as évek elején Esterházy Pál megbízásából készítette el a középkori kismartoni vár kastélya történetét átépítésének terveit (GALAVICS [1988], 143, és 8, 9, 10. kép), amelyeket a Carlo Martino Carlone építőmesterrel kötött szerződés értelmében 1663 és 1672 között valósítottak meg, Sebastiano Bartoletti és Domenico Carlone mesterek vezetésével (HOLZSCHUCH [1995], 148).

Az 1606-ban a Como melletti Melidében született Lucchese magyarországi működése 1638-tól ismert. Ebben az évben dolgozott először Pálffy Pál kamarai elnöknek, akinek pozsonyi kertjében hűsölőbarlangot épített. 1640-től Pálffy közvetítésével került kapcsolatba Batthyány I. Ádámmal, majd rajta keresztül 1650-ben a költő Zrínyivel. Az 1650-es évekig Pálffy megbízásából annak pozsonyi palotáját építette, majd a felvidéki Bajmóc, Bazin, Borostyánkő, Galgóc és Vöröskő várait építette át (FIDLER [1996], 234). Batthyány Ádámnak Németújvár, Szalónak és Borostyánkő váraiban, Rohonc és Körmend kastélyában dolgozott, Zrínyinek Csáktornya vára középső épületét alakította át (KOPPÁNY [2002a], 185–186; KOPPÁNY [2010], 154, 163). Valószínűleg ő volt a tervezője a Nádasdy Ferenc országbíró által a sopronkeresztúri kastély mellé emelt nyári palotának, és ő építette Kabold várának barokk szárnyát is (HOLZSCHUCH [1995], 149; FIDLER [1996], 234).

1642-től dolgozott a bécsi Burg épületegyüttesén, ahol az ő tervei alapján építették 1660-tól a Leopoldtraktnak nevezett szárnyat (KÜHNEL [1971]). 1646-tól császári udvari főépítész. E beosztásában a magyarországi végvárak felmérésében és erődítéseik tervezésében is részt vett (DÉTSKY [1991], 167–170). Az 1650-es évektől III. Ferdinánd megbízásából Bécs környéki uralkodói várakat és kastélyokat alakított át, ugyanakkor az osztrák és a cseh főnemesség számára ottani várak és kastélyok barokk átépítésének terveit készítette (HOLZSCHUCH [1995], 149). Tervező építésként kiemelkedő jelentőségű művei mellett mindenütt stukkátorként is működött (KOPPÁNY [2007]).

Ludwig, Michael. Nagyszombati asztalosmester.

1674-ben szerződött vele Esterházy Pál a nagyszombati jezsuita templom Szent Katalin-oltárának készítésére, amelyért 1676-ban 200 forintot fizettek neki.

Acta Jesuitica. Irregrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 37.

Martinelli, Francesco (1651–1708). Bécsi kőművesmester.

A Como környékén született Martinelli Bécsben 1681-ben még pallérként szerepel. 1683-ban tett mestervizsgát, azt követően pedig a heiligenkreuzi apátság építőmestere volt (HAUDECKY [1906], 57–60). 1685-ben kötött vele szerződést Esterházy Pál a bécsi Wallnerstrassén levő háza felépítésére (Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.736), 1695-ben

és 1698-ban pedig a boldogasszonyi ferences templom újjáépítésére (uo., P. 153. Fasc. 25. No. 6; SCHMELLER-KITT [1980], 100–101; GALAVICS [1988], 152). A fraknóváráljai szervita templom és kolostor építésére 1692-ben Esterházyknak Jakob Distelhoferral kötött szerződésében az olvasható, hogy azt Francesco Martinelli terve alapján kell elkészítenie. Martinelli az utóbbival egy időben építette újjá a török ostrom idején elpusztult bécsi szervita kolostort is (ÖKT XLIV, 174).

Mazio, Pietro. Kismartoni kőművesmester.

1690-ben kötött vele szerződést Esterházy Pál a lorettói kolostor további celláinak építésére.

Kapossy-hagyaték, K. 835, 73.

Mayr (Mayer), Johann Mathias (Hans).

Bécsi szobrász és asztalos.

1667-ben a kismartoni kastély számára egy oltárt faragott és aranyozott, asztalokat és ágyakat készített, továbbá Esterházy Miklóst és Pált, valamint tizenharc, magyar vezéreket ábrázoló mellszobrot a homlokzatra.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 11.039; Cs. 697. no. 11.131; GALAVICS [1988], 143.

Miller, Hans Rudolph. Bécsi festőművész.

Metszet formában maradt fenn Esterházy Miklósnak a török felett 1624-ben aratott győzelméről tartott bécsi diadalmenetét ábrázoló képe, és Esterházy Pál bécsi palotájában volt egy Szent Borbálát ábrázoló festménye (GALAVICS [1976], 10–11; KOPPÁNY [2002a], 187). Ő rajzolta le a vezekényi csatában elesett négy Esterházy nagyszombati temetési menetét, az életét ott vesztett Esterházy László sógora, Nádasdy Ferenc megbízásából, amelyet 1653-ban Mauritz Lang metszett rézbe (GALAVICS [1976], 1–40; IVÁNYI [1983], 287–288; SZABÓ [1989]; GALAVICS [1986], 80–83). Ugyancsak 1653-ban festette meg Nádasdy Ferenc megrendelésére Sárvár várának nagytermében a mennyezetképet (GALAVICS [1986], 83–84), 1656-ban pedig Batthyány I. Ádám vásárolt tőle Bécsben öt nagy és hét kis képet (GARAS [1959], 56–57; KOPPÁNY [2002a], 187).

Morel. Bécsi kőművesmester.

1663-ban őt ajánlotta Carlo Martino Carlone az Esterházy Pállal kötött szerződésében a kismartoni kastély kőművesmunkáinak végzésére.

Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 11.051.

Mundl (Mündl), Sebastian. Bécsi festő.

1667-ben kötött vele és Johann Reithsamberrel szerződést a kismartoni kastély egyes helyiségeinek kifestésére Esterházy Pál, összesen 60 forintért (Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.129), és 1668-ban vele a nagyterem kifestésére, 48 forint és egy mérő búza fejében (Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.159).

Müller, Joachim. Bécsi órasmester.

1641-ben szerződötték a nagyszombati jezsuita templom két toronyórájának készítésére 400 forintért.

Acta Jesuitica. Irregrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 210–211.

Náder Bernát. Kismartoni kőművesmester.

1676-ban a kismartoni magisztrátus megbízásából építette a város első kálváriakápolnáját.

Hg. Esterházy-lt. P. 108. Cs. 4. no. 173.

Natterer (Materer), Georg. Margitbányai kőfaragómester.

1663-ban 10 forintot fizettek neki a kismartoni kastély építéséhez szükséges kőért (Hg. Esterházy–lt. P. 125. Cs. 696. no. 11.075). 1664-ben a kismartoni kastély összes kőfaragó munkájára kötött vele szerződést két évre Esterházy Pál, összesen 1050 forintért (uo., no. 11.078). Abban az évben 805 forintot fizettek neki addig végzett munkájáért (uo., no. 11.079). 1665-ben újabb megbízást kapott fél esztendőre 525 forint munkadíjért, az összes, a kismartoni kastély építésén felmerülő kőfaragómunkára (uo., no. 11.113.), valamint Adam Weixlbergerrel együtt a kastély pincéjének építésére (uo., Cs. 697. no. 11.111).

Neumann, Balthasar. Bécsújhelyi festő.

1670-ben kiállított, Esterházy Pálnak adott elismervényével bizonyította, hogy a néhai Esterházy Miklósnak végzett, többrendbeli munkája díját megkapta.

Hg. Esterházy–lt. P. 125. Cs. 696. no. 923.

Neuwirth, Hans. Bécsi üvegesmester.

1665-ben szerződött vele Esterházy Pál a kismartoni kastély ablakainak üvegezésére.

HARICH (1972), 17.

Niederhauser, Thomas. Kismartoni asztalosmester.

1692 és 1700 között a fraknóváralkaji szervita kolostor és templom berendezését készítette.

ÖKT XLIV, 1993, 144–147.

Nollo, Giovanni Battista (Johann Babtist).

Bécsi kőművesmester.

1632 és 1635 között a fraknói vár átépítésén Simone Retacco bécsi építési vállalkozó pallérja.

SCHMELLER-KITT (1982), 8.

Nypoort, Justus van der. Utrechti rézmetsző (1628 k. 1694 k.).

Az 1686-ban Bécsben nyomtatott, báró Anton Ernst Burckhard von Birckenstein császári hadmérnök, későbbi I. József császár ifjúkori nevelője által összeállított *Das Geometriebuch des Kronprinzen* című könyv, s abban 110 magyarországi vár, kastély és város képének illusztrátora. 1687-ben Esterházy Pál vele és Johann Jacob Hoffmannnal készítettett metszetet I. József pozsonyi koronázási ünnepségeiről (RÓZSA [1957]; RÓZSA [1987]; GALAVICS [1988], 146–147; RÓZSA [2001]).

Osterholdt, Michael Ignatius. Bécsi kőművesmester.

Fraknó várának legkorábbi, 1691-ben készült, ismert alaprajza származik tőle.

ÖKT XLIV, 1993, 213, 226.

Örtelmayer, Albertus. Bécsi festő.

Keltezés nélküli, 1640 előtt írott, Batthyány II. Ferenc özvegyéhez, Poppel Évához küldött levele szerint éppen Esterházy Miklós nádornak dolgozott Lakompakon; ha az özvegy érte küldet, elmegy hozzá.

Batthyány–lt. Miss. 34.841.

Palli, Francesco. Stukkátor.

1663-ból 1617 forintos elismervénye maradt a nagyhercegné udvarházban végzett munkája után.

Hg. Esterházy–lt. P. 125. Cs. 690., no. 10.829.

Paul, Clement. Lakompaki kőművesmester.

1656-ban a lakompaki kastélyban végzett munkájáért fizettek.

Hg. Esterházy–lt. P. 125. Cs. 693. no. 10.596. f. 50.

Pecher, Andre. Lakompaki kőművesmester.

1656-ban a lakompaki kastélyban végzett munkájáért fizettek.

Hg. Esterházy–lt. P. 125. Cs. 693. no. 10.596. f. 50.

Petrus. Udvari festő.

Az 1700-ban Bécsben Esterházy Pál által kiadott *Tropheum*...-ban ábrázolt Esterházy-családtagok Jacob Hermundt és Jacob Hoffmann által rézbe metszett egészalakos képeinek rajzolója.

GALAVICS (1986), 124–125.

Peyer, Georg. Bécsi udvari ácsmester.

Fraknó vára tetőszerkezetének megvalósítója, Ruszton a templom tetejének javítója, több uradalmi malom építője Esterházy Miklós nádor megbízásából.

PRICKLER (1986), 7.

Pheier (Peyer, Peyker), Georg. Kismartoni uradalmi ácsmester.

1664-ben a Bécsben vásárolt festékért és lenolajért két alkalommal fizettek neki és Georg Gugenthalernek 97,24 forintot (Hg. Esterházy–lt. P.125. Cs. 696. no. 11.083, 11.092). Ugyanazon év végén az építkezéshez fát vágatott ki az uradalom erdejéből (uo., no. 11.091), év végén pedig neki és Gugenthalernek a kastély tetőszerkezetének elkészítéséért és faszindelyezéséért fizettek (uo., no. 11.092). 1667-ben is ő dolgozott a kastély ács munkáin (uo., Cs. 697. no. 11.152. f. 3).

Piapoll, Johann Babtista. Bécsi stukkátor.

1686-ban 100 forintot fizettek neki a bécsi Esterházy-ház kerti épületében végzett munkájáért.

Hg. Esterházy–lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.953.

Piazzoli, Johann Babtist (1645 k. Mödling–1700 u.).

Bécsi stukkátor.

Como környékéről származó, a 17. században Bécsben élő, kiterjedt család tagja (HAJDECKY [1906], 75–76). 1686-ban kötött vele szerződést Esterházy Pál a bécsi Wallnerstrassén épülő palotája stukkómunkáira (Hg. Esterházy–lt. P. 125. Cs. 696. no. 10. 738), és 1699-ben a nagyszombati jezsuita templomba készítettő munkájára (Acta Jesuitica. Irregistrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 121).

Pirnn, Georg. Bécsi órás mester.

1692-ben új ütőórát készít a kismartoni kastély tornyába.

Hg. Esterházy–lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.216.

Plachner, Jakob. Nagyszombati kőművesmester.

1678-ban kötött vele szerződést Esterházy Pál a nagyszombati jezsuita iskola felépítésére, 948 forintért. A szerződés szövege szerint Venerio Ceresola lipótvári „Architectus” embere.

Acta Jesuitica. Irregistrata. Misc. Fasc. 3. Fol. 146.

Pockh, Hans Christoph. Festő és aranyozó.

1664-ben a kismartoni kastély kápolnájában Carlo Francesco Bolla és Andrea Bertinelli stukkátorok által készített négy pajzs aranyozásáért vett fel 6 forintot (Hg. Esterházy–lt. P. 125. Cs. 696. no. 11.099).

Ő végezte a kápolna összes aranyozási munkáját (uo.), és ugyanazon évben a torony kupolájának és a rajta levő gömbnek az aranyozását (uo., no. 11.080).

Pockh, Tobias. Mariazelli festőművész.

1667-ben 200 aranyforintot kapott Esterházy Páltól „Celi képire”, azaz Mariazellbe készített festményéért.
Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.898.

Posch, Balthauser. Kismartoni zsidó rézműves.

Lazarus Leben kismartoni „Juden Richter” Esterházy Pálhoz írott, évszám nélküli, 1669–1670 körüli levele szerint „Balthauser Posch Khupfer Schmidt” elvállalja a kismartoni kastélytoronyok rézgombjainak készítését.
Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 697. no. 22.285.

Pranstötter, Antoni. Kishőflányi kőművesmester.

1663-ban és 1664-ben a kismartoni kastélyon végzett munkájáért 11, illetve 15 forintos számlát nyújtott be.
Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 11.073, 11.096.

Prosch, Martin. Kőfaragómester.

1699-ben szerződött vele Esterházy Pál a kismartoni ferences templom oltárának készítésére (Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.773), és ugyanabban az évben a fraknóváraljai szervita templom oltárára (ÖKT XLIV, 146).

Prünner, David. Bécsi kőművesmester.

1686-ban kötött vele szerződést Esterházy Pál a bécsi Wallnerstrassén épülő palotája kőművesmunkájának végzésére.
Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.737.

Ramnacher, Veith. Kismartoni ácsmester.

1692–1693-ban ő volt a fraknóváraljai szervita templom tetőzetét készítő egyik ács.
ÖKT XLIV, 1993, 144–145.

Rapst (Rass), Balthasar (Balthauser). Bécsújhelyi szobrász.

1666 év elején szerződött vele Esterházy Pál a kismartoni kastély főhomlokzatára készítendő két darab életnagyságú lófej faragására, 1668-ban pedig kőből és fából készülő szobrok faragására.
Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696, no. 10.723; HARICH (1972), 18; SCHMELLER-KITT (1982), 14.

Rauschmayer, Sebastian. Kismartoni szobrász.

1681-ben kötött szerződéssel bízta meg Esterházy Pál egy Pádúi Szent Antal-szobor készítésével 50 rajnai forintért, a munka idejére teljes ellátással.
SCHMELLER-KITT (1982), 17; GALAVICS (1988), 147.

Rauchmiller, Johann Matthias (1645–1686).

Bécsi grafikus, festő és szobrász.

A Bodeni-tó vidékén született mester eredetileg Mainzban működött, 1675-től azonban Bécsben élt. 1680-ban ő rajzolta Esterházy László, Pál kisebbik, papnak készülő, Zágrábban tanult fia tézislapját a Habsburgok és az Esterházyak dicsőségét ábrázoló témával.
GALAVICS (2002), 273, 287.

Rava, Giovanni Battista. Pozsonyi kőművesmester.

1640-ben kötött vele szerződést Esterházy Miklós nádor pozsonyi házának felépítésére, 1200 forint és természetbeni ellátás fejében, a bemutatott „Abriss” alapján.
Hg. Esterházy-lt. P. 123. Cs. 636. f. 258.

Reithsamber, Johannes. Bécsi festő.

1667-ben a kismartoni kastélyban levő három terem kifestésére kötött vele szerződést Esterházy Pál, heti 4 forintos munkabérral.
Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.126.

Ressler (Rössler), Sebastian. Kőfaragómester.

1629 tavaszán kötött szerződést vele és Giovanni Battista Lecolóval Kismartonban Esterházy Miklós nádor a nagyszombati jezsuita templom kőfaragómunkáira.
Acta Jesuitica. Irregistrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 207–208; DUBNICKY (1948).

Retacco (Radäck, Redack, Rodek), Simone.

Bécsi kőművesmester.

A dél-svájci Valle Intelviben levő Montrigniből származó építési vállalkozó, 1624-ben és 1627-ben bécsi építőmester. Az előbbi évben a Klosterneuburg, Krems, Sankt-Pölten és Laa körzetében működött itáliai kőművesek és kőfaragók küldötte volt az osztrák főváros építőcéhében (THIEME-BECKER, XXVI, 187; HAJDECKY [1904], 260). 1627-ben nősült másodszer, feleségül véve Giovanni Battista Carlone császári udvari építőmester leányát. Ugyanakkor az ő húga volt Carlone második felesége (RIESENHUBER [1924], 260; HAJDECKY [1904], 257–259). 1630. november 22-én szerződött vele Esterházy Miklós Fraknó várában a felsorolt feltételek mellett, a vár kapuja feletti bástya, egy kerek bástya és egy meglevő bástyában magtár, valamint egy nagy ciszterna építésére, a kész „Modell” alapján, egy-egy öl falazat készítésére 5,5 rajnai forintért, a részletezett gabonáért és borért, valamint a munka idejére magának, pallérjának és embereinek szállásért és teljes ellátásért. A szerződés szerint az építőanyagot és a munkához szükséges szerszámokat az építető biztosítja. Egy nappal később 68 rajnai forint és 45 krajcár előleget vett fel (Bollwerk Forchtenstein, 109). Az 1632 januárjában kötött újabb szerződés értelmében a mély árok felől már megépített rész feletti déli szárnyat építi, abban a konyhát, felette a kápolnát és a folyosókat, a bemutatott „Modell” alapján, 2000 rajnai forintért és természetbeni ellátásért. Az ugyanez év decemberében kötött harmadik szerződés szerint a torony melletti régi szobákat elbontja, és az egész déli szárny alatt új pincét mélyít 300 rajnai forintért és természetbeniekért (HOLZSCHUCH [1995], 148). A Fraknó várban végzett építkezésről 1636-ban számoltak el. Építési vállalkozóként a vár átépítését ma még ismeretlen eredetű tervek alapján végezték kőművesei és kőfaragói, 1631-ben Bartolomeo Spazio, 1632-től Domenico Carlone és Giovanni Battista Nollo, 1636-ban pedig Jacob Canevale pallérok vezetésével (Hg. Esterházy-lt. P. 123. Cs. 699. no. 1426–1428; SCHMELLER-KITT [1974], 37–47; SCHMELLER-KITT [1982], 5–9; Bollwerk Forchtenstein, 109; ÖKT XLIV, 324–326). A fraknói vár átépítése idején, 1633-ban a bécsi Burgban az apósa által tervezett tánctermet építette (ÖKT XIV, 1914, 169, 251. jegyzet), 1634-ben pedig ugyancsak Esterházy nádor megbízásából annak kedvelt tartózkodási helyét, a nagyhőflányi udvarházat bővítette és alakította át (SCHMELLER-KITT [1982], 9). 1635-től Pálffy Pál megbízásából Stomfa kastélyát építette át (FIDLER [1997], 231), 1639-től pedig szintén Pálffy Pallá kötött szerződés alapján Bajmóc várának átépítését vállalta (FIDLER [1994], 223). 1639 tavaszán

Batthyány I. Ádám kötött vele szerződést a németújvári vár, 1640-ben a rohonci kastély, 1642-ben pedig a németújvári ferences kolostor átalakítására (Batthyány-I. P. 1322, 122. cs, f. 15). Valószínűleg Németújváron építette azt a fegyvertárat, amelyért egy német nyelvű, keltezetlen nyugta szerint „Simon Retako” mester 23 forintot kapott (uo., f. 46). Németújváron és Rohoncon 1639 és 1645 között a kiadási jegyzékekben rendszeresen szerepel a neve haláláig, 1645 tavaszáig (KOPPÁNY [1984], 548–550, 552; KOPPÁNY [1988], 454, 458, 460, 462–463, 465, 472). Halálának időpontja az osztrák kutatás előtt régóta ismert (HAJDECKY [1904], 206; KÜHNEL [1968], 97). Özvegye 1646 áprilisában Batthyány Ádámhoz írott levelében kérte néhai férje elmaradt 408 forintnyi munkabérét, egyúttal kifejezte afeletti csodálkozását, hogy a megkezdett építkezést nem annak pallérjaival és kőműveseivel óhajta befejeztetni (Batthyány-I. P. 1314. Miss. 39.734).

Riebler, Anthoni. Loretomi kőművesmester.

1651 és 1659 között az Esterházy Pál által építtetett loretomi kolostor vezető kőművesmestere, amiért ötezer forintot kapott (MOHL [1903], 723; ÖKT XXIV, 229, 242; SCHMELLER-KITT [1980], 176). 1663-ban kelt a kismartoni kápolna oratóriumának megépítéséért adott 30 forintos elismervénye, hátlapján Esterházy Pál kézírásával: „Lauretomi Antonius kőműves qietantiaia” (Hg. Esterházy-I. P. 125. Cs. 696. no. 11.047).

Rosso, Giovanni Battista. Bécsi stukkátor.

1639-ben kötötte vele és Christian Kernnel az első szerződést Esterházy Miklós a nagyszombati jezsuita templom szentélyének stukkódíszítésére, 586 forintban (Acta Jesuitica. Irregistrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 164), és két első déli kápolnájának stukkóira 290 forintért (uo., Fol. 164), amelyeken 1640-ben is dolgoztak (DUBNICKY [1948]; KÁSZONYI [1964], 67), 1649-ben pedig ugyanoda, a Fájdalmas Szűz kápolnájának stukkóira 280 forintért és egy hordó borért (uo., Fol. 218; DUBNICKY [1948]). Közben, az 1640-es évek elején Pálffy Pál is foglalkoztatta pozsonyi kerti palotájában (FIDLER [1994], 222).

Rost, Jacob. Nagyszombati festő.

1655-ben kötött vele szerződést Esterházy Pál a nagyszombati jezsuita templom Szent József-oltárképének festésére (Acta Jesuitica. Irregistrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 57.), 1656-ban Boldogasszony-oltárának teljes felépítésére 350 forintért (uo., Fol. 172). 1659-ben a Xavéri Szent Ferenc-oltár aranyozására kötöttek vele szerződést 250 forintért (uo., Fol. 221.), 1676-ban pedig főoltárának festésére nyolcvan forintért (uo., Fol. 32). A kettő között 1665-ben festette Kékedi Melczer János arcképét a kassai egyetemen tett vizsgálja tézislapjához, amelyről Bartholomeus Kilian készített rézmetszetet (GALAVICS [1986], 97–98).

Ruebackher, Christoph. Lakatosmester.

1692-től a fraknóváraljai szervita kolostor munkáinak lakatos. ÖKT XLIV, 175.

Ruepprechter, Benedikt. Schönaui rézművesmester.

1670-ből kelt elismervénye a kismartoni uradalom részére egy mázsa, toronygombhoz szükséges réz áráról. Hg. Esterházy-I. P. 125. Cs. 697. no. 11.186.

Samuel. Kismartoni uradalmi udvari üveges.

1656-ban a kismartoni kastély ónozott üveglakaiért fizetett neki az Esterházy-uradalom.

Hg. Esterházy-I. P. 125. Cs. 696. no. 10.788.

Sattler (Sadler), Tobias. Augsburgi rézmetsző.

Az 1670-ben nyomtatásban megjelent, Esterházy Pál által készíttetett családfafestményt metszette rézbe Bécsben, a kép tetején az akkor élő családtagok, annak alján az Esterházy-birtokban levő magyarországi várak és kastélyok képeivel.

GALAVICS (1988), 46–51, 145–146; GALAVICS (2002), 275.

Sauer, Georg. Sérci mészégető.

1663-ban és 1664-ben tőle vásárolták a kismartoni kastély építéséhez szükséges meszet.

Hg. Esterházy-I. P. 125. Cs. 696. no. 11.097.

Schachner, Christoph. Kismartoni (?) kőművesmester.

Évszám nélküli, az 1668. évi elszámolásokban levő nyugtája szerint 150 forintot vett fel a kismartoni kastélyban végzett munkájáért.

Hg. Esterházy-I. P. 125. Cs. 697. no. 11.170.

Scharlhager, Johann. Bécsi festő.

1686-ban 9,5 forintot vett fel a bécsi Esterházy-ház kerti épületében festett „Perspectio”-ért.

Hg. Esterházy-I. P. 125. Cs. 696. no. 10.954.

Schlemer, Stephanus. Nagyszombati ácsmester.

1680-ban kelt a nagyszombati jezsuita iskola tetőszerkezetének készítésére kötött szerződése.

Acta Jesuitica. Irregistrata. Misc. Fasc. 3. Fol. 141.

Schonenkliener, Andre. Kismartoni ácsmester.

1692–1694-ben a fraknóváraljai szervita kolostor és templom egyik ácsmestere.

ÖKT XLIV, 145.

Schröckinger, Paul. Márcfalvi kályhásmester.

1695-ben kötött vele szerződést Esterházy Pál a fraknóváraljai szervita kolostorba készítendő kályháról.

ÖKT XLIV, 176.

Schuester, Fridrich. Nagyszombati asztalosmester.

1641-ben szerződött Johann Geislerrel együtt a nagyszombati jezsuita templom padjainak készítésére.

Acta Jesuitica. Irregistrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 57, 170–171.

Schwarz, Mathias. Minihofti kovácsmester.

1667–1668-ban a boldogasszonyi ferences templomon dolgozók között szerepel a kismartoni elszámolásokban.

Hg. Esterházy-I. P. 125. Cs; 694. no. 10.628; Cs. 696. no. 10.900.

Sommeren, Matthias van. Bécsi grafikus és rézmetsző.

Németalföldi származású művész, 1680–1681-ben készítette Esterházy Pálnak a bécsi egyetemen végzett László fia tézislapját.

GALAVICS (2002), 273, 287.

Spazzo, Bartolomeo. Bécsi kőművesmester.

1631-ben Fraknó várának építkezésén Simone Retacco vállalkozó mester pallérja.

SCHMELLER-KITT (1982), 8.

Spazzo (Stacio, Stäzy), Domenico. Bécsi stukkátor.

1669-ben Fraknó várában dolgozott, ahol a kápolna melletti két szobának és a grófnő audienciáoszobájának mennyezeti stukkóit készítette.

SCHMELLER-KITT (1982), 13.

Spazzo (Stazio, Statia), Giovanni Abbondio.

Luganói születésű bécsi stukkátor.

A kismartoni kastélyban dolgozók egyike volt, 1671-ben Kismartonban hunyt el.

AGGHÁZY (1965), 107.

Spazzo, Giovanni Battista (1607 Lanzo–1673 k. Nagyszombat). Kőfaragómester.

Giovanni Pietro Spazzo legidősebb bátyja, aki valószínűleg öccsével egy időben jött Ausztriából Magyarországra (ŠTIBRÁNYIOVÁ [1987], 11–12). 1643–1649 között szerepel a nagyszombati jezsuita kolostor és templom építésén (DUBNICKY [1948]). 1653-ban tanú a Pietro Spazzóval a kolostor felépítésére kötött szerződésben (Acta Jesuitica. Irregistrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 190).

Spazzo (Spaz, Spätz, Späz), Giovanni Pietro (1609, Lanzo–1671, Nagyszombat). Kőművesmester.

1629-ben Antonio Canevale hozta Nagyszombatba Kismartonból vagy Bécsből, ahol valószínűleg vele együtt dolgozott. A nagyszombati jezsuita templom építésén Canevale építésvezető pallérjaként vett részt (ŠTIBRÁNYIOVÁ [1987], 7). 1635-ben kötött önálló szerződést vele a jezsuita rend a kolostor és azt követően az iskola építésére. 1643-ból, 1645-ből és 1649-ből maradt fenn szerződése, amelyekben Murarius, Architectus és Baumeister címmel is szerepel (Acta Jesuitica. Irregistrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 165, 186–193). Dubnický szerint a prágai Waldstein-palotát építő Andrea Spazzo fia, aki 1621 és 1630 között maga is ott dolgozott. Származását Mária Štibrányiová tisztázta, eszerint a lanzói Giovanni Spazzo fia volt (ŠTIBRÁNYIOVÁ [1987], 6). 1639–1640-ben a jezsuita templom kriptáit, majd magát a templomot építette. 1655-ben tanú a Giacomo Tornini stukkátorral kötött szerződésben. Nagyszombatban telepedett le, ott alapított családot. 1662-ben érdemeiért I. Lipóttól nemességet kapott. 1676-ban végrendekezett ugyanott (DUBNICKY [1948]). A jezsuita kolostor és temploma mellett ő építette a nagyszombati ferences templom homlokzatát, azonkívül házakat, a városházát, a plébániát, és dolgozott a városfalak, valamint a városi torony karbantartási munkáin. Nagyszombaton kívül 1637-ben Korponán és a Pozsony megyei Fehérgyáznál vett részt meg nem nevezett építési munkán, az 1640-es években a dejtei ferences kolostoron és templomán. 1653 és 1657 között a trencséni jezsuita templomot építette (ŠTIBRÁNYIOVÁ [1987], 7–8), 1653–1665-ben pedig Ocskón a kastélyt (Acta Jesuitica. Irregistrata. Misc. Fasc. 3. Fol. 18–19).

Spazzo, Pietro. Kőfaragómester.

1648-ban kötöttek vele szerződést Galántán a nagyszombati jezsuita templom három kapukeretének faragására Esterházy Dániel és Esterházy Farkas nevében.

DUBNICKY (1948).

Spazzo, Valentino. Bécsi stukkátor.

1673 és 1680 között a kismartoni plébánia épületének, 1674-ben a kismartoni kastély dísztermének stukkóit készítette Carpofole Tencala festményei köré.

Hg. Esterházy–Lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.212; AGGHÁZY (1965), 107; GALAVICS (1975), 244–246.

Stadler, Vitus (Veit). Nagyszombati szobrász.

1637-ben szerepel abban a szerződésben, amelyet Esterházy Miklós nádor kötött vele és Balthasar Killing asztalossal a nagyszombati jezsuita templom szőszékének, 1639-ben főoltárának készítésére (Acta Jesuitica. Irregistrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 57), a kettőre együtt 4500 forintért (uo., Fasc. 86. Fol. 237), majd 1640-ben a Szent Mártírok oltárának szobraira 375 forintért (uo., Fol. 183), és 1655-ben a néhai nádor nevében a Szent József-oltár készítésére 500 forintért (uo., Fasc. 10. Fol. 57, 205–206).

Strauss, Johann Bernhard.

Augsburgi ötvös és elefántcsont-faragó mester.

1688 körül vele faragtatta Esterházy Pál azt az elefántagyart, amelynek csúcsán – harminchárom reliefen Ovidius *Metamorphoses*-ének jeleit mellett – a frissen kapott hercegi cím és az azt jelző kalap látható.

GALAVICS (1988), 148, 150; HÉJUNÉ (1967).

Stukkátor. Itáliai mester.

Az 1632–1642 közötti évtizedben készítette a fraknói várkápolna mennyezeti stukkóit és oltárát, amelyek stílári rokonságban vannak az ugyanebben az időben készített bécsi domonkos, ferences és jezsuita templom, valamint a Kirche am Hof stukkóival és a mai Burgenland területén a kabolai és a sopronkeresztúri kastélykápolna, a fraknói ferencesek és a borostyánkői ebédő stukkódíszítményeivel. Valamennyi annak a Como-vidéki olasz stukkátornemzedéknek a munkája, amelynek kiemelkedő mestere Filibert Lucchese.

ÖKT XLIV, 270–272.

Szobrász. Bécsújhelyi mester.

1675-ben Esterházy Pál addig végzett munkája fejében két lovat adott neki saját ménéséből.

Litterae ad. Cam. 1675/II. p. 432–433.

Tencala, Carpofole (1623–1685). Bécsi festőművész.

A Luganói-tó menti Bissonében született festő ifjúkorában Milánóban, Bergamóban és Veronában működött. 1659-ben került az Alpoktól északra, akkor hívta meg a lambachi apát. 1665-ben már Bécsben dolgozott, ahol császári megbízásból festette a Burg Lucchese által tervezett és épített Lipót-szárnyának termeit. 1667-ben császári udvari festő, aki 1673 előtt festette a Burg Hofkapelláját (KÜHNEL [1971], 122, 86, 88. jegyzet). 1665 és 1671 között festte ki a kismartoni kastély nagytermének mennyezetét az Esterházy Pállal kötött szerződés alapján (GALAVICS [1986], 97; GALAVICS [1988], 144, és a 11. kép). 1669-ben a heiligenkreuzi apátságban dolgozott (KÜHNEL [1964], 77, 73. jegyzet). 1685-ben a passauai dóm szentélyének kupoláját és két oldalkápolniját festette (KÜHNEL [1971], i. h.). Ő volt az a művész, aki Észak-Itáliától Bécsen át Csehországig meghonosította a monumentális barokk mennyezetfestés műfaját (GARAS [1953], 59–60; KITLUSCHKA [1969]; KITLUSCHKA [1970]; SCHEMPER-SPARHOLZ [1987]; HOLZSCHUCH [1995], 149–150).

Tornini (Dornini), Jacopo. Bécsi stukkátor.

1655-ben szerződtek vele Esterházy Miklós elmaradt nádori jövedelmei terhére a nagyszombati jezsuita templom Boldogságos Szűz-, Szent József- és Xavéri Szent Ferenc-kápolnáiba készítendő stukkódíszítésről, 200, 250 és 250 forintért (Acta Jesuitica. Irregestrata. Misc. Fasc. 10. Fol. 57, 185, 222–223; DUBNICKY [1948]; KÁSZONYI [1964], 68). 1662-ből maradt fenn a fraknói várban végzett munkájáért járó, 90 forintról szóló nyugtája (Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.821; SCHMELLER-KITT [1982], 13, 310).

Tränker, Paul. Uradalmi kovácsmester.

1692-től dolgozott a fraknóvárjai szervita kolostor építésén.
ÖKT XLIV, 1993, 175.

Trumer, Johann Carl. Bécsi kőfaragómester.

1691-ben kötött vele szerződést Esterházy Pál a bécsi Wallnerstrassén épülő palotája ablakkereteinek faragására.
Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.747.

Verretini, Giovanni Battista. Bécsi stukkátor.

1673-ban kötött szerződést Esterházy Pál vele és Rocco Bertollettivel a kismartoni és a lakompaki kastély nagytermének stukkómunkáiról.
Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.211.

Volloth, Vallentin. Bécsi császári udvari festőművész.

1687-ből maradt 150 forintról szóló számlája a bécsi Laibgrubenben vásárolt kerti házban végzett munkájáért.
Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.956.

Weinpässer, Johann. Bécsi kályhásmester.

1665-ben szerepel a bécsi Esterházy-házban dolgozók között.
Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.857.

Weixlberger (Deixlberger, Drixlberg), Adam.

Kishőflányi kőművesmester.

A kismartoni kastély építéséhez vásárolt kőanyagról maradt 49 forintos számlája 1663-ból (Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 11.073). 1664-ben az ugyanott végzett munkájáért járó számlát nyújtott be (uo., no. 11.095). 1665-ben Georg Natererrel együtt szerződött a kismartoni kastély pincéjének építésére (uo., Cs. 697. no. 11.111).

Winkhler, Georg. Bécsújhelyi orgonakészítő mester.

1665-ben kötött vele szerződést Esterházy Pál a kismartoni kastély tornyába orgonával működtetett kürt készítésére.
Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.112.

Wisser, Christoph. Neudörfeli szögkovácsmester.

1665-ben előzőleg adott megbízása alapján kilencezer mennyezeti statúrszeget szállított a kismartoni kastély építéséhez.
Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 697. no. 11.110.

Zircher, Bartholomeo. Bécsi festőművész.

1688-ban kötött vele és Hans Karl Görikhllel szerződést Esterházy Pál a bécsi Wallnerstrassén épülő palotája külső falaira festendő tájképekre.
Hg. Esterházy-lt. P. 125. Cs. 696. no. 10.745.

Képek jegyzéke

1. Boleszló esztergomi érsek (1321–1328) pecsétje, Pannonhalma, Főapátsági Levéltár, C. 41. P.
2. Károly Róbert első kettőspeccsétjének előoldala, Esztergom, Primási Levéltár, AR M-13.
3. Károly Róbert első kettőspeccsétjének hátoldala, Esztergom, Primási Levéltár, AR M-13.
4. V. Béla aranypeccsétjének előoldala, MOL, DI 50617.
5. IV. Béla aranypeccsétjének hátoldala, MOL, DI 50617.
6. Martell Károly magyar trónkövetelőként használt pecsétje, előoldal (RADVÁNSZKY [1879] után).
7. Martell Károly magyar trónkövetelőként használt pecsétje, hátoldal (RADVÁNSZKY [1879] után).
8. Károly Róbert második kettőspeccsétjének előoldala, 1323, Esztergom, Főkáptalan Magánlevéltára, 9-3-2.
9. Károly Róbert második kettőspeccsétjének hátoldala, 1323, Esztergom, Főkáptalan Magánlevéltára, 9-3-2.
10. Károly Róbert középpecsétje, Esztergom, Főkáptalan Magánlevéltára, 40-2-18.
11. Erzsébet királyné kettőspeccsétjének előoldala, Esztergom, Főkáptalan Magánlevéltára, 26-6-7.
12. Erzsébet királyné kettőspeccsétjének hátoldala, Esztergom, Főkáptalan Magánlevéltára, 26-6-7.
13. Károly Róbert harmadik kettőspeccsétjének előoldala, 1331, Esztergom, Primási Levéltár, AR L-1.
14. Károly Róbert harmadik kettőspeccsétjének hátoldala, 1331, Esztergom, Primási Levéltár, AR L-1.
15. A kolozsmonostori bencés apátság pecsétje, 1335 körül, másolat: Budapesti Történeti Múzeum.
16. A nápolyi Anjou-ház tagjai, a Mecheleni Biblia frontispiciuma, Leuven, Katolikus Egyetem Könyvtára.
17. Részlet Károly Róbert harmadik kettőspeccsétjének hátoldaláról, 1331, Esztergom, Primási Levéltár, AR L-1.
18. A Szent György-rend pecsétje, 1326, MOL, DI 40483.
19. *Molnár Anna ...*, (Kozma Lajos címlapja, 1921).
20. *Molnár Anna ...*, (Kozma Lajos illusztrációja, 1921).
21. *Angyali üdvözlés* (Kner Erzsébet kiadói papírkötése Molnár C. Pál illusztrációjával, 1928).
22. *Szép lányok egymás közt* (Leidenfrost Sándor borítóraja, 1920).
23. *Új művészet* (címlap Reiter László grafikájával, 1927).
24. Az Amicus Kiadó szignetje (Reiter László, 1920-as évek második fele).
25. *Ex-libris der Buchhandlung Stephan Kellner Buda-Pest* (Gara Arnold, 1921).
26. *Librairie Étienne Kellner* (Conrad Gyula, 1921).
27. *Ex-libris und Gelegenheitsgraphik* (Gróf József borítóraja, 1921).
28. *Aus der Kunsthandlung Stephan Kellner* (Gara Arnold, 1921).
29. *Die Marquise von O...* (Gara Arnold grafikája és címlaprajza, 1921).
30. *Die Marquise von O...* (Gara Arnold grafikája, 1921).
31. *Csongor és Tünde* (Jaschik Álmos grafikája, 1921).
32. A romos épület, Seidner Zoltán felvétele, 1949.
33. Vince Pál: Az Iparterv-székház engedélyezési terve, perspektíva, 1949.
34. Vince Pál: Iparterv, 7. emeleti alaprajz, 1959.
35. Vince Pál: Iparterv, 8. emeleti alaprajz, 1959.
36. Homlokzatok, Seidner Zoltán felvétele, 1950.
37. Lépcsőház részlete a 6. emeleten, Seidner Zoltán felvétele, 1950.
38. A földszinti előcsarnok, Seidner Zoltán felvétele 1950.
39. A kultúrterem előcsarnoka, Seidner Zoltán felvétele, 1950.
40. Műterembelső, Seidner Zoltán felvétele, 1950.
41. Lépcsőforduló az 5. és 6. emelet között, Barka Gábor felvétele, 2010.
42. A lépcsőház orsótéré, Barka Gábor felvétele, 2010.

Imre Takács
The Seals of King Charles Robert

The essay examines the seals of the Hungarian king Charles Robert (Károly Róbert) (1301–1342) from the perspective of an increased influence of Italian art and new representational features of royal coats of arms as depicted on seals. In all likelihood, the king brought the first great seal, which was used until 1323, with him from the Anjou court in Naples, as it corresponds in every respect to that used by his father, Charles Martel (Martell Károly), who was also a titular King of Hungary. In the second grand seal, which was used between 1323 and 1331, the fleur-de-lis coat of arms of the Anjou dynasty and the names of certain territories belonging to the Kingdom of Naples appear as new elements among the Hungarian royal titles. This development might be connected to the death of Charles Robert's grandmother, Queen Mary of Hungary, Queen of Naples, which happened the same year. The same heraldic representation also appears on the king's counter seal. The Master of the third grand seal to be used after 1331 was a goldsmith from Siena named Petrus Simonis Gallicus, who had also been employed at the court in Naples and who as payment for the seal received from the king a significant estate in Upper Hungary. The artistic environment of this superbly fashioned seal are works of art from the court in Naples, such as the illuminations of the Mechelen Bible (today kept in Leuven) or works in Hungary, such as the seal of the Benedictine monastery of Kolozsmonostor, the use of which can be demonstrated from the 1330s. The dragons on the two sides of the royal seal presumably allude to the first European monarchical order of knighthood, the Fraternal Society of Knighthood of Saint George, established in 1328 by Charles Robert.

Keywords: court art, Anjou kings, Charles Robert (Károly Róbert), royal seals, heraldry, Petrus Simonis Gallicus

Terézia Kerny
Subcarpathia in Hungarian Archaeological and Art Historical
Scholarship (Outline)

A comprehensive survey based on archival research of the historical, archaeological and art historical scholarship of the region known as Subcarpathia has yet to be written. Although a few shorter studies on this subject have been published over the course of the last two decades, they essentially constituted obligatory prefaces and introductions that listed a few works that could not escape mention, rather than analyses based on fundamental research. Partly out of political reasons, partly because of the difficulties one faces when researching in local archives, and partly because of a simple lack of interest no one has undertaken this summary.

The term Subcarpathia has been used to refer to the flatland below the Szerednye – Munkács – Nagyszőlős line since the 19th century. As of 1920 this designation was extended to include the areas of Tiszahát and Máramaros, which were annexed to Czechoslovakia. Today it denotes the administrative area known officially as Закарпатська область, which was formed in 1946 and is found in present-day Ukraine.

In the 19th century interest grew in the region's past, archaeology, and architectural heritage as the protection of historic buildings was institutionalized. The Archaeological Committee of the Hungarian Academy of Sciences founded in 1858 was the first institute in Hungary that placed special emphasis on research into the region's heritage with regards to architecture and painting.

Regarding the study of architectural monuments, first and foremost the work of Tivadar Lehoczky and Flóris Römer merits mention. As a result of subsequent surveys (conducted for example by Antal Hodinka), these were included in the second volume of *Magyarország Műemlékei* (Historic buildings of Hungary, edited and compiled by Gyula Forster and Péter Gerecze), which was published in 1905. Following the Trianon Peace Treaty (June 4th, 1920), Subcarpathia became part of the newly created Czechoslovakia. Research on location became impossible. According to the First Vienna Award (November 2nd, 1938), Subcarpathia was returned to Hungary. The same year the National Committee of Historic Buildings lead by Tibor Gerevich (1882–1954) began preparations to continue the research they had been compelled to halt in the reannexed areas. However, the majority of the publications that came to light between the two World Wars were either travel guides or were written in the euphoria of reannexation and have the tone of works of propaganda.

Following the Second World War the political face of Subcarpathia was again radically transformed. The region now annexed to the Soviet Union basically ceased to exist in the eyes of foreign travellers. For forty-five years the area was almost hermetically closed off, and research conducted on location was in essence out of the question.

On August 24th, 1991 Subcarpathia became part of the newly independent Ukraine. The isolation, which had existed for decades, came to an end, and research

concerning art history and historic monuments could finally commence, resulting in numerous topographical summaries.

Keywords: Subcarpathia, documentary survey and assessment of previous research, institutionalized protection of historic buildings, inventory of historic monuments, research of mediaeval architecture and wall paintings, archaeological excavations

Judit Antónia Farkas Two Bibliophile Entrepreneurs: László Reiter and István Kellner

In this essay I present portraits of two bibliophiles who greatly contributed to the prevalence and spread of bibliophilism and book art in Hungary with their book related enterprises, which they launched at the turn of the 1910s and 1920s. They were both prompted in their pursuits by their interests in book collecting and the fine arts. László Reiter's publishing house, Amicus, published several dozen beautiful volumes of Belles-lettres and works on the fine arts, some of them illustrated, and Reiter also ventured into art trade and produced enduring works as a draughtsman. In addition to his contributions to book publishing, István Kellner's main role in the popularization and promoting the collecting of publications of artistic value was as a bookseller. In his inner-city bookshop one could find the most valuable German, French, English and Hungarian limited edition illustrated publications from the 18th, 19th and 20th centuries. These were works that were highly sought after all over Europe, de luxe editions, separate works of graphic art, portfolios, and ex librises. The majority of his proffer constituted of Belle-lettres and works on the fine arts, cultural history and eroticism. Due to the modest demand for such items, a consequence in large part of financial circumstances, both of their business ventures were short lived: Kellner took his interest and activities in book and art trading to Vienna in 1925, and Reiter abandoned book publishing in 1930.

Keywords: László Reiter, István Kellner, bibliophilism, Amicus Publishing House, book trade, illustrated books, graphic art

Ágota Lukács „Artistically on Art” –Ernő Kállai's Essay 'Esztétikai műveltség' (Aesthetic education)

Ernő Kállai's (1890–1954) career as an art critic began in 1920. Before this, he had worked according to his qualifications as an elementary school teacher. Yet he had already published three essays regarding issues concerning art in the 1910s. The present study analyses his first essay, entitled 'Esztétikai műveltség' (Aesthetic education), which he wrote as a college student. An in-depth analysis of the little known text, dating from 1912, can be fruitful in many respects. It provides a more shaded image of the young Kállai, and it demonstrates how his conception of art, especially his

idea concerning the autonomy of art and his rhetoric, rich in impressionistic features, was embedded in the literature on art of the turn of the century and his time. Comparing his 'Esztétikai műveltség' with his later essays, it becomes evident that several ideas from his youth, most notably the idea that direct sensory observation has primacy in aesthetic reception and his insistence on the importance of artistic verbal expression in art criticism (in other words that one should write "artistically on art"), project the fundamental characteristics of Kállai's later activity as an art critic. They can in a sense be read as his *ars poetica*.

Keywords: the young Ernő Kállai, art in the 1910s, conception of art, art criticism

Zoltán Fehérvári–Endre Prakfalvi The building of IPARTERV/Architectural Planning Office of Industrial Buildings

The first building on the site of IPARTERV was a three storey Neoclassical town house erected soon after the so-called Schilson-plan (a grid-iron plan for developing Lipótváros, a new suburb of Pest) was accepted in 1789. The ground floor was turned into retail shops in the 19th century. Underwear manufacturers József Kunz and Partner had the building demolished in 1906. New retail shops and apartments were erected according to a design by Izidor Sterk. A department store was located on the three lower stories, while each of the three upper stories housed two spacious apartments. The building was heavily damaged during the siege of Budapest in 1944–1945. In 1949–1950 the structure was rebuilt to house the newly established planning office on the basis of a modernist design by Pál Vince.

Keywords: Modern, socialist realism, 20th century, architecture, Pál Vince, Izidor Sterk

Artists and Craftsmen working for the Esterházy family of Fraknó in the 17th century

The Esterházy family played a leading role in patronage of the arts in the Hungarian Kingdom during the 17th century. The most notable members of the family in this regard were Nicolaus (Miklós), who between 1625 and 1645 bore the title of elected Palatine of Hungary (after the king, this was the second most important position in the country), and his son Pál, who at the end of the century in 1687 was given the title of prince and also fulfilled his role as elected Palatine of Hungary. Nicolaus Esterházy, born in 1582, came from a large family from Galánta (formerly Upper Hungary, today Slovakia) which in the previous century had been part of the minor nobility. Nicolaus began his career in the service of aristocrat Ferenc Mágocsy, governing the latter's estates surrounding his Munkács fortress. Following the death of the lord, who left no male heir, Esterházy married the widow, Orsolya Dersffy, who herself was a great landowner, thereby acquiring the Dersffy-Mágocsy fortune, which spread from the castle of Lánzsér in Western Hungary to the castle of

Munkács. In addition, in 1622 he received from the king royal confirmation as well as the castles of Fraknó and Kismarton, including the substantial estates belonging to them. At the same time he had for years actively participated in political life, in which, given his broad intellectual horizon (in this he was very much ahead of his time), he quickly rose to power. In 1618 he was appointed as Lord Steward, in 1622 as Lord Chief Justice and lastly in 1625 he was elected Palatine of Hungary.

His contemporaries had noted his "passionate building" inclination, with which he had rapidly rebuilt his castles and mansions, which for the most part still bore the appearance of mediaeval structures. In his building endeavours the central place was held by the castle of Fraknó, as this was what he selected as his headquarters, where he kept his family valuables, archives and treasury. The places of residence for him and his family, however, were country manor houses. Late renaissance dominated the style of these buildings, but from around 1630 they also bore elements of early Baroque.

The final crown of his enterprise as a patron of numerous larger and smaller construction projects was the Jesuit church, monastery and college of Nagyszombat, which signifies the first prominent example of Baroque architecture in Hungary.

The patrimony was continued by his son Pál, who a generation later was also elected Palatine and who at the end of his life received the rank of prince. In addition to his numerous undertakings connected with the Catholic Restoration, the majority of which were ecclesiastical buildings, the most significant construction project was the remodelling of the castle at Kismarton into a palace. With this he created the first significant example of a Baroque palace that stands to this day.

The important political roles they held allowed the two Esterházys to employ the leading artists and masters from Vienna. Like the Austrian and Czech aristocracy, they employed Italians, principal representatives of artistic life in the Habsburg Empire who had settled in the imperial capital, to design and execute construction of their castles, palaces, and ecclesiastical buildings. Alongside them of course lesser masters from surrounding regions or from areas farther away worked on these constructions. On the basis of available sources, their names are listed alphabetically in the documentation department, though this list should not of course be considered complete.

| | |
|-----------------------------------------------|---|
| Research of Art History in Hungary Today..... | 4 |
|-----------------------------------------------|---|

Essays

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Imre Takács: The Seals of King Charles Robert..... | 7 |
| Terézia Kerny: Subcarpathia in Hungarian Archaeological and Art Historical Scholarship (Outline)..... | 16 |
| Judit Farkas: Two Bibliophile Entrepreneurs: László Reiter and István Kellner | 32 |
| Ágota Lukács: „Artistically on Art” – Ernő Kállai’s essay <i>Esztétikai műveltség</i> (Aesthetic education) | 55 |
| Zoltán Fehérvári–Endre Prakfalvi: The building of Iparterv Architectural Planning Office of Industrial Buildings..... | 71 |

Documents

| | |
|----------------------------------------------------|----|
| Symposium on the Architecture of the 1930–40s..... | 83 |
|----------------------------------------------------|----|

Data Base

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Artists and Craftsmen Working for the Esterházy Family of Fraknó in the 17 th Century (Collected and Prefaced by Tibor Koppány)..... | 93 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

| | |
|---------------------|-----|
| List of Images..... | 110 |
|---------------------|-----|

| | |
|----------------|-----|
| Summaries..... | 112 |
|----------------|-----|